Искусство кино

1 1961



С О Д Е Р Ж А Н И Е

На первой странице обложки кадры из фильма «Повесть пламенных лет» Александра Довженко. Постановка Ю. Солнцевой. Операторы Ф. Проворов, А. Темерин. «Мосфильм».

На второй странице — Т. Семина в роли Катюши Масловой в фильме «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. Постановка М. Швейцера. Оператор Э. Савельева. «Мосфильм».



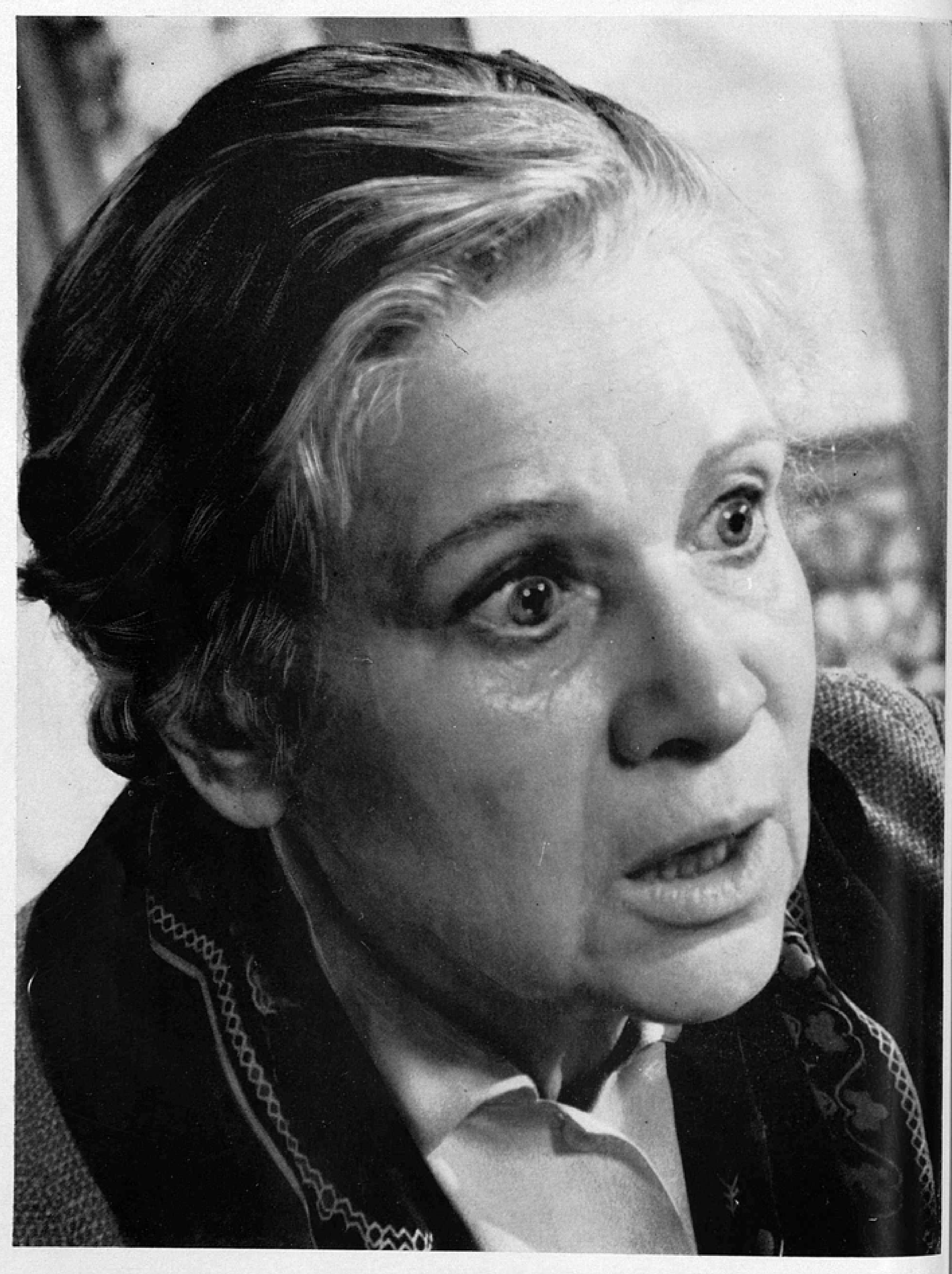
Татьяна Самойлова в роли Наташи («Леон Гаррос ищет друга»)



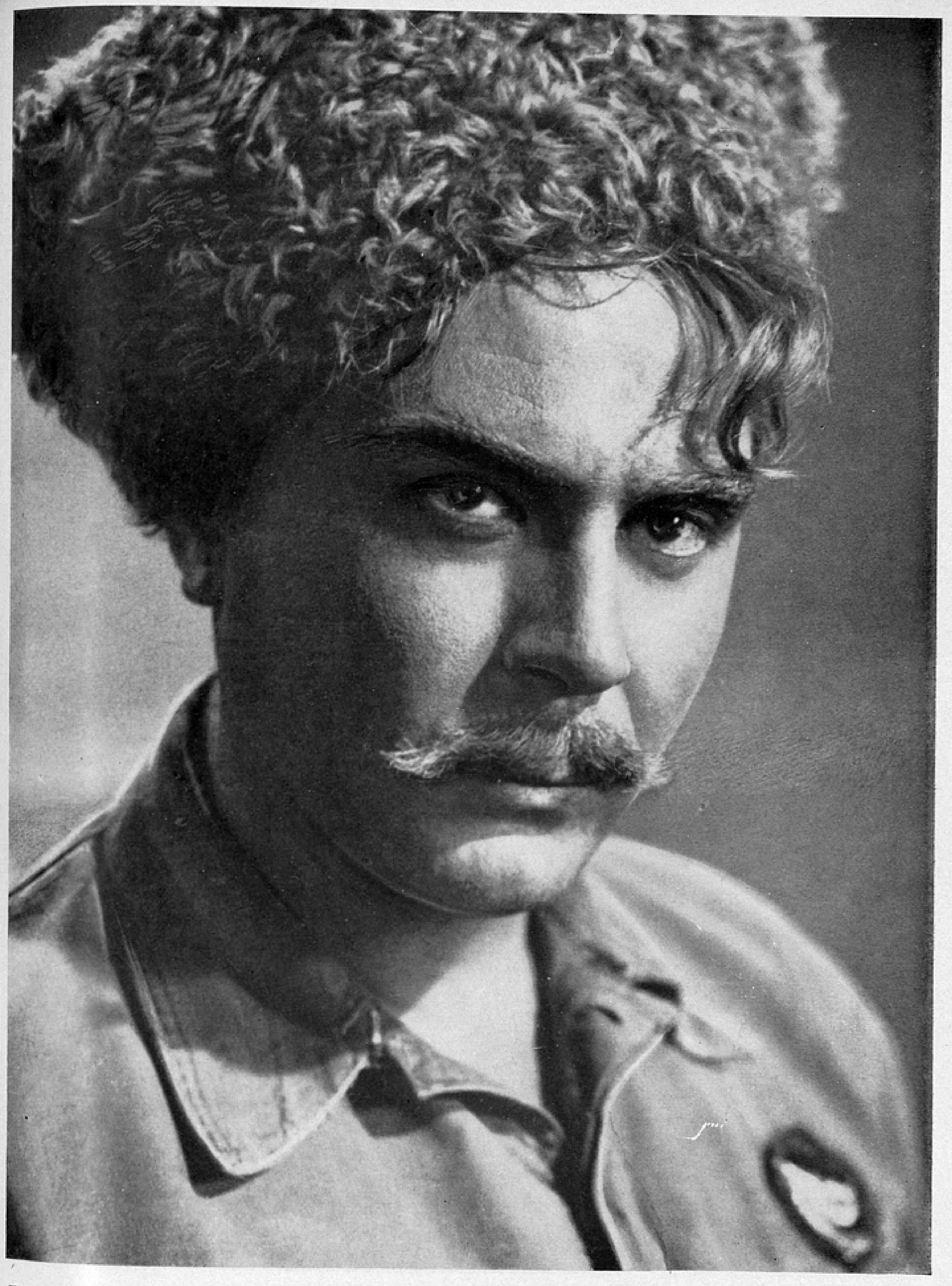
А. Завьялова в роли Любаши («Хлеб и розы»)



А. Демьяненко в роли лейтенанта Ивлева («Мир входящему»)



К. Половикова в роли Прасковьи Петровны («Чудотворная»)



Е. Матвеев в роли Нагульнова («Поднятая целина»)



Л. Хитяева в роли Лушки («Поднятая целина»)



1
ЯНВАРЬ
1960

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ИСКУССТВО—РАДОСТЬ!

...И вот наступает третий год великой семилетки. Это будет год большого труда —значит, год больших побед. Это будет год революционно-созидательной борьбы за коммунизм—значит, год вдохновенья, радости, счастья. Это будет победоносный год, потому что народ, полный ленинской веры в будущее, в торжество разума над безумием, добра над злом, света над тьмой, такой народ осилит любые преграды на своем пути к заветной цели — коммунизму.

Партия коммунистов привела советских людей к тем удивительным победам в народном хозяйстве, в науке и технике, в культуре, которые прославили нашу Родину, сделали ее слово в международной жизни таким весомым. Партия коммунистов приведет наше отечество к еще большему торжеству во всех областях созидательного творчества.

Радостной вестью облетели все страны Заявление Совещания представителей коммунистических и рабочих партий и принятое им Обращение к народам всего мира. Посланцы передовых отрядов трудящихся пяти континентов выработали общую линию борьбы за мир, за коммунизм, пришли к полному единодушию в понимании самых острых, самых сложных проблем наших дней.

Вместе со всем трудовым народом советская художественная интеллигенция горячо приветствует тот путь, который намечен в двух исторических документах, принятых посланцами коммунистических и рабочих партий в Москве.

Работники киноискусства преисполнены желанием отдать все свои таланты, силы, знания, мастерство решению важнейших задач современности.

Мы твердо убеждены: все бóльшую роль в народной жизни будет играть наше социалистическое искусство, в особенности важнейшая его отрасль — кинематография. Мы верим в это потому, что кинематография была и остается любимейшим всенародным искусством. Мы верим в это, несмотря на то, что в минувшие годы наше искусство не раз испытало горечь неудач.

Советская кинематографическая общественность гордится такими фильмами, созданными в последнее время, как, скажем, «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Встреча с Францией». Они представляют собой новое воплощение лучших, коренных традиций боевой, правдивой, человеколюбивой советской кинематографии. Они отражают новые общественные явления нашей эпохи и развивают, обогащают язык киноискусства. Такие фильмы пройдут по экранам не бесследно —они оказывают глубокое влияние на сознание зрителя, дают живые ростки в его душе. Мы могли бы назвать еще несколько фильмов, созданных в последнее время, за которые зрители искренне благодарны их авторам.

Но фильмы-шедевры вовсе не искупают огрехи и слабость мастерства фильмов-середняков. Зритель хочет смотреть только хорошие, только отмеченные вдохновением картины, и никто не убедит его в том, что большой процент брака в искусстве неизбежен, что здесь происходит как бы естественный отбор,—надо, мол, сделать картин побольше, а там видно будет, какие окажутся шедеврами, какие попадут в брак. Так иногда «теоретизируют» и за рубежом и кое-кто у нас, предполагая, что массовый поток кинопродукции обеспечит появление некоторого числа «перлов».

Нет, такие теории не подходят к практике советского кино, они противоречат этике советского художника, не желающего мириться с браком на том основании, что путь к вершинам искусства — удел одиночек. Талант — редкость, это общеизвестно, но нет оснований поощрять в искусстве бесталанных людей. Киностудии должны предоставлять постановку фильмов только самым талантливым людям, ни в малейшей степени не идя на печальный компромисс с посредственностью. Такие компромиссы стали бедствием некоторых студий, и пора ясно увидеть это.

Но здесь пойдет речь не о сером, посредственном в киноискусстве хотя такой разговор необходим, а о больших или меньших просчетах талантливых кинематографистов.

Мы видели в минувшем году несколько фильмов, сделанных действительно первоклассными мастерами, и это были по-своему блестящие фильмы, но они оставили впечатление неполного решения творческой задачи. Это были фильмы, от которых в большей или меньшей степени оставалось ощущение незрелости художественной мысли.

В печати уже высказано много существенных соображений по поводу фильма «Неотправленное письмо», сделанного группой высокоодаренных мастеров во главе с блестящим режиссером М. Калатозовым. Действительно, различные стороны этой работы заслуживают всестороннего разбора. Здесь скажем о том, что фильм этот, в котором видны и творческая страстность художников, и свойственное им чувство широчайших масштабов извечного конфликта человека с природой, и желание, отбросив мелочи, говорить о главном в благородных деяниях советских людей, первооткрывателей новых миров,—фильм, во многих отношениях интересный, лишен, к большому нашему огорчению, ощущения с ч а с т ь я п о д в и г а, радости творческого открытия и служения прекрасному, пусть самому наитруднейшему делу.

Мы долго будем помнить поразительные световые композиции Сергея Урусевского, напоминающие могучий темперамент трагедийных живописцев прошлых веков; мы еще не раз увидим, как другие операторы и режиссеры, вдохновленные опытами М. Калатозова и С. Урусевского с движущейся камерой, будут строить динамичные, полные живого трепета кинематографические изображения; но, вспоминая «Неотправленное письмо», мы не найдем в духовной жизни его героев драгоценных искр творческой радости, озаряющей смысл жизни советского труженика, где бы он ни служил своему народу. Да, именно творческой радости в самом большом значении этого слова не увидели мы в экранных образах, созданных замечательным артистом И. Смоктуновским, Т. Самойловой и их товарищами по этому фильму.

Не надо понимать радость, о которой идет речь, как наигранное, дешевое «подбадривание» ради приличий, как ханжеское самодовольство, как казенный оптимизм в духе Оптимистенко из «Бани» В. Маяковского. Речь идет о той внутренней, глубоко органичной и поистине бессмертной радости, которая согревала все лучшие человеческие образы, созданные нашим киноискусством. Не хотелось бы пускаться в очередной перечень любимых нами образов, но как не сказать тут о счастье победителя, человека, знающего, ради чего он живет,—о счастье, светившемся в глазах Чапаева—Б. Бабочкина, Полежаева—Н. Черкасова, Максима—Б. Чиркова. Вот вспомнили мы Сергеева—Н. Баталова из «Путевки в жизнь», и тотчас ощутили бурное кипенье души давнего нашего любимца с ясным взглядом на жизнь, на людей; вот припомнилась нам Соколова—В. Марецкая в «Члене правительства», и сейчас же ожила в памяти счастливая улыбка женщины, для которой неимоверные испытания характера были испытаниями без печати уныния, ибо через них шел путь к торжеству народного

дела. Давайте вспомним Н. Боголюбова — Шахова, Н. Крючкова — Клима Ярко, прославленные актерские работы Б. Щукина и М. Штрауха, лучшие достижения Т. Макаровой, М. Ладыниной в ролях современниц, или В. Гардина, Б. Тенина во «Встречном», или Б. Андреева в «Поэме о море», или Н. Рыбникова в «Весне на Заречной улице» и «Высоте»... Представьте себе портретную галерею этих людей — и вы увидите образы людей счастливых. Советское киноискусство открыло их, и в этом его прекраснейшая заслуга. Долгие века искусство тосковало по счастливому человеку!

Мы напомнили фамилии актеров, создавших эти образы, но совершенно ясно, что славу создателей или «открывателей» этих характеров делят с актерами драматурги, режиссеры, операторы фильмов.

Нет ли определенной исторической и эстетической закономерности в том, что именно такие и родственные им по духу, по мироощущению герои составили основной «человеческий фонд» нашего киноискусства?

Конечно, есть! И объяснение этому мы найдем в очень глубокой мысли В. И. Ленина, называвшего революцию «праздником угнетенных и эксплуатируемых» и призывавшего партию полностью использовать для великих целей «праздничную энергию масс».

П р а з д н и ч н а я э н е р г и я м а с с! Стоит вдуматься в это определение. Здесь говорится о той энергии народа, с которой он одолевает самые большие бедствия, лишения, потери. Такая энергия и воплотилась в человеческих характерах, по которым мы отличаем магистральный путь советской кинематографии. Не в развлекательных песенках и комических аттракционах находили и находят лучшие наши кинематографисты счастливую, радостную праздничность, окрашивающую шедевры нашего искусства только ему присущим, особенным обаянием. Это праздник прочно завоеванного в испытаниях счастья борьбы, полноты жизни, ее осмысленности, ее движения к лучшему и лучшему.

...Да уж не призываем ли мы сценаристов, режиссеров, актеров к трижды надоевшим идиллиям, к созданию фильмов, герои которых без устали улыбаются при равнодушном безмолвии зрительных залов? А может быть, мы желаем некоей унификации фильмов — чтоб были они обязательно со счастливой улыбочкой, обязательно с дежурным «мажором»?

Если сценарист или режиссер вводят в унылый фильм пляску или песенку только для того, чтобы сделать его «помажорнее», тогда, конечно, ничего хорошего ждать не приходится. Нет, мы ждем от фильма оптимизма внутреннего, органического, выражающего самую сущность «советского характера».

Этот характер не однозначен, он проявляет себя в искусстве по-разному — и в трагедии, и в комедии, и в бытовом жанре; он может быть раскрыт в полную силу и в широкомасштабном произведении, таком, как «Судьба человека», и в лирической «Балладе о солдате», и в сцене трудовой, и в сцене интимно камерной. Все оттенки человеческих чувств свойственны тем натурам, в которых воплощается духовная сила и красота народа. Но с натужным бодрячеством, с холодной риторикой, вообще с любой фальшью и ложью эти человеческие образы несовместимы.

Пусть художник раскрывает то прекрасное, что пришло в нашу жизнь(и непременно побеждает в ней, и то дрянное, что путается в ногах советских людей, — делать музыку в его фильме будет жизнеутверждающая радость, если он понимает природу «советского характера», если видит движение, процесс развития нашего общества.

Об этой элементарной, в общем, истине надо говорить потому, что есть художники, считающие «хорошим тоном» в искусстве нечто печально-надрывное. Есть художники, избегающие радостной, мажорной, солнечной тональности, как чего-то отдающего дурным вкусом. Может быть, это иногда подсказано желанием уйти от холодных штампов, но право же, есть режиссеры, которые находят «художественное» только в грустной многозначительной паузе, в серых облаках на горизонте, в потоках дождя и непроходимой грязи, в болях, мучениях, тоске. Бывает так: берет такой сценарист или режиссер заведомо радостное и прекрасное в жизни — как, например, историю становления крупного человеческого характера в «Ровеснике века» или, скажем, день всенародного торжества в «Первом дне мира» — и разрабатывает благодарнейшую тему так, что испаряется, исчезает самая ее оптимистическая сущность.

Но ведь штамп обязательной печали так же невыносим, как и штамп казенного бодрячества.

Стоит задуматься о том, почему так редко удаются нашим кинематографистам комедии. А ведь это жанр столь же почетный, столь же благородный, как, скажем, трагедия. И в комедии и в трагедии раскрываются существенные стороны жизни, если художник обладает зорким зрением.

Как восторженно приветствовали бы наши зрители кинематографиста, который принес бы на экран искреннее веселье, громкий счастливый смех! В кинотеатрах прямо-таки физически ощущается ожидание жизнерадостного фильма: зритель рад даже намеку на остроумие, на юмор.

И если появляется на экране человек, несущий в себе творческое отношение к жизни, видящий в ней беспредельные счастливые возможности, фильм сразу же привлекает к себе общее внимание. Появилась, например, на экране Саша Потапова, талантливо воплощенная (во всяком случае, в главных эпизодах фильма «Простая история») Н. Мордюковой,—и сразу же она вызвала интерес и симпатии, как бы ни были скромны общие достоинства фильма. Потому что эта умная, деятельная женщина не хочет снова и снова пересчитывать недостатки предыдущих председателей колхоза — она сама засучила рукава и взялась за то, чтобы сделать жизнь лучше.

Сделать жизнь лучше! Вот какой «сверхзадачей» живет настоящий человек. Отсюда и органически свойственный ему оптимизм, и умение реально видеть прекрасное и дурное в жизни, как умели видеть все великие художники.

Кто еще умел и вытащить на свет божий и выпороть присыпкиных и победоносиковых так, как Маяковский! Но именно Маяковский — и как раз тогда, когда создавались его самые острые сатирические вещи,—писал:

«Мы —
Эдисоны
невиданных взлетов
энергий
и светов...»

Удивительные стихи! Они написаны тридцать один год назад. И вот уже осуществились невиданные взлеты космических кораблей. Вот уже стала реальностью могучая атомная энергия. Будут, конечно, и невиданные светы — уже сегодня они рождаются в советских лабораториях. Маяковский все это поэтически видел тогда, когда и присыпкиных и победоносиковых вокруг него было куда больше, когда вся советская жизнь была неизмеримо труднее. И все-таки его творчество было пронизано радостью!

Пусть в каждом советском художнике бурлит и кипит ленинская «праздничная энергия». Настоящее искусство — всегда праздник и радость. Не потому, что оно рисует только светлое в жизни. Строя новое, уничтожать отжившее, ощущать при этом общность чувств, мыслей с лучшими людьми мира — огромная радость! Ее-то и несет мужественное, оптимистическое искусство социалистического реализма.

Вселять бодрость в сердца, твердость убеждений — призывает художников Н. С. Хрущев от имени Центрального Комитета Коммунистической партии. Вот лучший совет художнику, живущему с народом и для народа!

КОНФЕРЕНЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

С 15 по 20 ноября в Софии проходила Третья международная конференция кинематографистов социалистических стран. В ее работе участвовали делегации киноработников Народной Республики Албании, Народной Республики Болгарии, Венгерской Народной Республики, Демократической Республики Вьетнам, Германской Демократической Республики, Китайской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Монгольской Народной Республики, Польской Народной Республики, Румынской Народной Республики, Союза Советских Социалистических Республик и Чехословацкой Социалистической Республики.

С докладом «Об идейно-художественном уровне современного социалистического киноискусства (проблемы кинорежиссуры)» на конференции выступил советский делегат, режиссер С. Герасимов. В последовавшем затем обмене мнениями по актуальным вопросам теории и художественной практики киноискусства социалистических стран приняли участие Франк Байер (ГДР), Б. Кунц (Чехословакия), И. Немешкюрти (Венгрия), Джан Шуй-хуа (КНР), Ли Дзон Сун (КНДР), Д. Даковский (Болгария), М. Ромм (СССР), В. Якубовская (Польша), П. Корнеа (Румыния), Ц. Зандра (МНР), А. Новогрудский (СССР), Лин Шан (КНР), Я. Молхов (Болгария), Чен Хуан-мей (КНР), Е. Боссак (Польша), а также присутствовавшие на конференции в качестве гостей Джузеппе Де Сантис (Италия) и Луи Дакен (Франция).

Во время конференции состоялась встреча критиков и киноведов, на которой были обсуждены вопросы укрепления связей и обмена опытом между кинематографическими журналами и киноведческими учреждениями социалистических стран.

На встрече представителей творческих союзов были обсуждены также пути укрепления контактов и сотрудничества между объединениями кинематографистов стран-участниц конференции.

В единогласно принятом заключительном коммюнике отмечается, что конференция собралась в знаменательное для всего мира время, когда соотношение сил на международной арене коренным образом изменилось в пользу социализма и коммунизма.

«Успехи строительства социализма и коммунизма в странах социалистического лагеря, подъем национально-освободительного движения в колониальных странах, борьба народов за мир, против происков империалистических сил определяют задачи работников кинематографии социалистических стран»,— говорится в коммюнике.

Далее участники конференции указывают, что за два года, прошедшие после предыдущей, Второй конференции в Синае (Румыния), социалистическая кинематография создала немало талантливых произведений киноискусства, получивших мировое признание.

В коммюнике подчеркивается, что Третья конференция сыграла положительную роль в дальнейшем укреплении и развитии творческих сил кинематографии социалистических стран и обратила главное внимание режиссеров, сценаристов и актеров на необходимость более глубоко раскрывать важнейшие темы современности.

«Для нас, работников киноискусства социалистических стран,— говорится далее в коммюнике, — важной задачей остается борьба с различными проявлениями буржуазной идеологии в практике киноискусства.

Участники конференции считают долгом кинoработников социалистических стран последовательное и неуклонное обогащение их художественного мастерства для наиболее полного отражения современной жизни народов, строящих новое общество.

Главной целью нашей кинематографии является создание произведений высокого идейно-художественного качества, большой духовной широты и смелости, в которых на первый план выходит человек сегодняшнего дня, преобразователь жизни, строитель нового общества, страстный защитник коммунистических идеалов.

Делегаты полагают, что в выполнении этой благородной задачи немалую роль должны сыграть кинотеория и кинокритика, от дальнейшего развития которых в значительной степени зависят успехи всего нашего киноискусства. В этой связи конференция рекомендует Подготовительному комитету подумать о возможности проведения специального совещания по вопросам теории и критики».

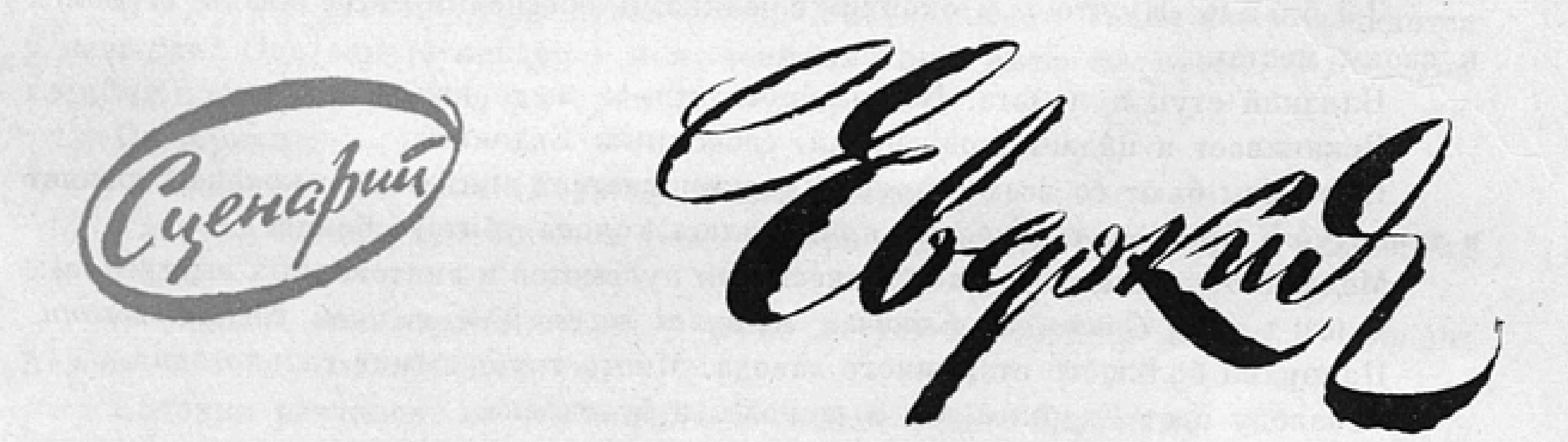
В коммюнике указывается на необходимость найти организационные формы для всемерного развития контактов между деятелями кинематографии социалистических стран. Эти контакты будут способствовать решению наиболее актуальных вопросов развития социалистического кино, осуществлению совместных кинопостановок, взаимному обмену опытом.

Делегаты считают целесообразным также наладить регулярный обмен кинофильмами из архивов госфильмофондов стран-участниц конференции и постоянное взаимное ознакомление с новыми кинофильмами, создаваемыми в этих странах.

Участники конференции выразили глубокую благодарность правительству и кинематографистам Народной Республики Болгарии за всемерное содействие в организации работы конференции, за братское гостеприимство и радушие.



В. Панова



Диктор. *Это повесть об одной простой женщине. Об очень простой женщине и ее семье.*

Начинать эту историю надо издалека.

Шла гражданская война. Был тогда Евдоким Чернышев молодым человеком, но уже много повидал и испытал. Из деревенской отцовской кузницы попал он на завод, с завода — на войну. Сражался на германском фронте, потом против белогвардейцев. Долгая война была. Пронесла Евдокима от Урала до Карпат, с Карпат в Питер, из Питера во Владивосток. Что хочешь было на этом пути: станции, площади, деревни, госпитали, пустыни...

Красный отряд идет перелесьем. Красный отряд девятнадцатого года: изношенные шинели, кожанки, буденовки, картузы, бескозырки...

Диктор. *И вот в походах и странствиях, по ночам, на бездомных привалах стал он мечтать о будущем своем семейном гнезде...*

Ночь. Пылают костры. Лесная опушка. Отряд на привале. Евдоким греет руки у костра. Он ранен, голова у него забинтована. Пляшущее пламя озаряет его лицо, обросшее бородкой.

— Трясет? — сочувственно спрашивает товарищ.— На теплую печку тебя — живо бы поправился.

— Далеко еще нам до теплой печки,— отвечает Евдоким.

Второй боец говорит:

— Хорошая штука — печка. Вообще — дом, семья. Великое дело! Что для больного, что для здорового. Обязательно должно быть у человека место, где бы отдохнуть, понимаешь, после трудов.

Евдоким. Нас было у родителей одиннадцать душ. Да мать. Да отец. Да бабушка. Четырнадцать человек садилось за стол. Возьмутся, бывало, лепить пельмени — деваться некуда: на столах пельмени, на лавках пельмени, на кроватях, на подоконниках... Мешки с пельменями в сенях висели на морозе. Молоко к столу подавалось в ведре. Шаньги — вот на таком блюде, с колесо...

Диктор. *И для себя Евдоким строил в мечте такой дом. Строил и украшал. Нес в этот дом заработанный хлеб и гостинцы. Светлые детские головки окружали большой стол. Светлая женщина господствовала у большой печи...*

Черные, неспокойные вершины деревьев. Лунное небо в обрывках туч. Два голоса продолжают разговор.

2-й боец. Жена должна быть аккуратистка, всегда чисто убранная.

Евдоким. Помощница должна быть, советчица. Детишки ласковые...

2-й боец. Ну что ж. Покончим с беляками, обеспечим Расее жизнь, вернемся к своим местам...

Близкий стук пулемета. Бойцы бросаются к винтовкам.

Вскакивает и падает, сраженный, собеседник Евдокима.

Пулеметы бьют со всех сторон. Евдоким хватает винтовку, с колена стреляет в темноту. К другому его колену привалилась голова убитого бойца.

Медленно удаляется — гаснет трескотня пулеметов и винтовочных выстрелов...

Диктор. *Отвоевав, Евдоким вернулся к своей кузнецкой специальности.*

Панорама большого старинного завода. Много труб; дымит только одна.

К заводу идет Евдоким. Он в шинели, в буденовке.

Он входит в заводские ворота.

Горы лома. Черные корпуса с разбитыми окнами. Двое рабочих лениво катят вагонетку. Тут же чье-то жилье: на веревке развевается бельишко; вышла баба за порог, выплеснула помои на кучу битых шестерен и шкивов...

Евдоким идет по черному, мертвому кузнечному цеху. В конце длинного цеха мечется слабый свет: кузнец Шестеркин вздувает огонь в горне.

...Ряд горнов пылает вдоль цеха, цех заполнился людьми, звучит, грохочет,— ожил завод после разрухи. Евдоким работает у горна.

Диктор. *Его юность прошла. Он стал солидным, о пустяках говорить не любил. Жизнь в стране помаленьку устраивалась. Теперь могла осуществиться его мечта о семье...*

Старый рабочий Авдеев подходит, важно-одобрительно наблюдает работу Евдокима.

— Он что, женатый, Чернышев-то? — спрашивает Авдеев Шестеркина.

— Нет еще,— отвечает Шестеркин. — Никак не женим.

Авдеев. Что ж так?

Шестеркин. Да все, видишь, не найдет по душе: та ему грубая, а та неряха, а та погулять любит,— ни с одной не хочет гнездо вить. Парень основательный, и невесту ему надо бы, конечно подходящую...

Конец рабочего дня. У заводских ворот Авдеев нагоняет Евдокима:

— Чернышев! Постой-ка! — Идет рядом.— Зашел бы вечерком как-нибудь. В шашки играешь?

Евдоким. Играю.

Авдеев. Вот и приходи. В шашки сыграем, чайку выпьем, граммофон заведем...

...Граммофон поет «Чайку»:

И девушка чудная чайкой прэ-лестной...

У Авдеева. Обжитая, заботливо убранная горница. В простенке ходики и картина — роскошная восточная красавица лежит на тахте на фоне кипарисов и фонтанов. Евдоким и Авдеев играют в шашки.

Плавно ступая по мягкому половику, входит Евдокия — дочь Авдеева, вносит угощенье. Евдоким поднимает на нее глаза... Опускает взгляд, но не может не смотреть, как движутся над столом ее неторопливые, уверенные руки. Авдеев говорит:

— Дочка моя, хозяйка моя. Десять лет вдовею,— все хозяйство дочка ведет.

— Угощайте гостя, папаша,— степенно говорит Евдокия и выходит.

Авдеев. Теперь, надо думать, скоро замуж пойдет. Такая нешто засидится в невестах? Она замуж пойдет — и я женюсь. Тоже имею на примете. Да... Без хозяйки плохо: ни подать, ни принять некому.

Он кричит:

— Евдокия! Евдокия! Горчицу подай, Евдокия!

Евдокия входит, хозяйничает. Как привороженный, возвращается к ней взгляд Евдокима.

— Возьми еще студня... Она у меня мастерица студень варить,— говорит Авдеев.— Чайку налей, Евдокия!

Евдокия разливает из самовара чай, подает чашку Евдокиму.

Диктор. *И наружность ее понравилась ему, и домовитость, и имя поразило: он — Евдоким, она — Евдокия. Судьба?.. Пока он странствовал, воевал, мужал, для него безвестно, скрытно, как лесной цвет под листком, подрастала эта белолицая Евдокия. Это ее, стало быть, он дожидался?..*

...Граммофон поет: «Ах, зачем эта ночь так была хороша...»

За тем же столом сидят, играя в шашки, Евдоким и Авдеев. И так же водит Евдоким глазами за Евдокией,— но это уже другой вечер. Евдоким в новом пиджаке, бородку он сбрил; оставил усы и явно заботится о них, желая быть красивым.

Замечтавшись, он пропустил противника в дамки. В смущении смешивает шашки.

— Евдокия! — с досадой кричит Авдеев.— Самовар давай!

Диктор. *В самоваре уже ни капли: выпит до дна.*

Авдеев задремал на стуле — час поздний... Евдоким встает:

— Ну, время двигаться. Всего вам наилучшего. Спасибо за хлеб, соль.

— На здоровье,— отвечает Евдокия.— Спокойной ночи, приятных сновидений.

Очнулся Авдеев:

— Долго вы еще канителиться будете? — сердито спрашивает он Евдокию. Та опускает глаза.

—...Боюсь — не пойдет за меня! — говорит Евдоким Шестеркину.— Больно красивая! Я ее к себе приучаю. Может, привыкнет, понравлюсь... А мне никакой другой не надо, кроме нее!

Но видит Евдоким — Авдеев подходит к молодому рабочему, спрашивает:

— В шашки играешь? Зашел бы вечерком как-нибудь. В шашки сыграем, граммофон заведем...

Мрачнеет Евдоким.

...В рабочей одежде, прямо с завода, чумазый и решительный, входит он к Евдокии. Говорит, беря ее за руку:

— Дуня!

Довольная, улыбаясь, она положила свободную руку ему на плечо.

— Ах ты-ы...— сказала она.

Над ними восточная красавица. Громко тикают ходики. Отворяется дверь. Входит Авдеев.

— Вот так так,— говорит он,— ну и ну... за родительской спиной... Оно-то, правда, родительское дело нынче маленькое...

Он снимает образ с гвоздя и деловито благословляет Евдокию и Евдокима. Евдокия крестится.

Сидят ужинают. Авдеев наливает в рюмки и говорит:

— Все бывает в жизни. Ты это запомни, Евдоким,— в жизни бывает все, и обижаться не надо. Когда свадьбу сыграем? Не тяните волынку, играйте скорей.

Е в д о к и м. Прежде чем играть свадьбу, хочу дом поставить. Горсовет даст участок, завод поможет материалом.

А в д е е в. А строить будешь сам? Долгое дело.

Е в д о к и м. У меня в деревне Блины четыре брата. Позову — приедут, пособят.

●

Вокзал. Пришел поезд. Четыре Евдокимовы брата с плотницким инструментом выходят из вагона. Евдоким их встречает.

...Евдоким и его братья строят дом на окраинной Пролетарской улице. Лето. Солнце. Пролетарская улица с маленькими домиками, с водокачкой; куры бродят...

Усердней всех работает Евдоким. Играючи таскает бревна.

Евдокия принесла обед. Работники едят, усевшись вокруг большого чугуна. Евдокия подкладывает на тарелку ломти хлеба:

— Кушайте на здоровье!

Братья хвалят ее:

— Добрая хозяйка будет. Добрая! Повезло Евдокиму!

Пообедав, братья отдыхают в холодке. Евдоким вдвоем с Евдокией в неогороженном дворике, закиданном щепой и стружками. Он хочет ее обнять, но она отстраняется, и он говорит умиленно и гордо:

— Голубка моя чистая!

Марьюшка, соседка, идет мимо по улице. Покачивая ведрами на коромысле, глядит во все глаза на эту сцену.

...Растет бревенчатый дом.

Сложена русская печь. Расставлены простые самодельные столы, лавки, полки.

По Пролетарской старик Авдеев катит высоко нагруженную тачку. Это везут Евдокиино приданое. За тачкой идут Софья и десятилетняя Софьина дочь — Наталья; несут узлы, не уместившиеся на тачке. Наталья — худенькая, с трудом тащит свою ношу.

Тачка останавливается. Евдокимовы братья вносят в дом перину, груды подушек. Наталья хочет войти за ними, Софья ее отталкивает:

— О, да не путайся под ногами! — Как раз в это время в дом вносят сундук.

Наталья стоит в стороне, руки ее оттянуты тяжестью, глаза исподлобья горят угрюмо. Евдоким ее замечает, отбирает у нее ношу.

— Давай-ка сюда, Наташа,— говорит он ласково.

Евдокия вбивает гвоздь, вешает в новом доме картину — восточную красавицу на тахте.

●

Свадьбу празднуют в доме Авдеева.

Парадно накрыты столы, играет гармонь. Среди гостей — Евдокимовы братья, Шестеркин с женой. Софья, нарядная, угощает и распоряжается.

Крики «горько». Евдоким и Евдокия целуются. Евдокия захмелела. На голове у нее лента, конец ленты щекочет ей шею, и она отмахивается от него, как от мухи.

Хохот. Шум. В окна со двора заглядывают лица.

Пляшут чечеточники, как заведенные. Пляшет Софья, манит плясать Авдеева.

Гармонь играет то будто очень далеко, то преувеличенно громко.

Из угла недобро горящими глазами смотрит Наталья.

Протискиваясь между столами, держа свой треножник над головой, идет фотограф снимать жениха и невесту.

Расчищают место для съемки. Евдокия и Евдоким выбираются из-за стола. Фотограф устанавливает треножник. Евдоким очутился рядом с Натальей, наклоняется к ней:

— А ты чего не веселишься?

Поднимает руку — погладить ее по голове. Наталья втягивает голову в плечи... Софья говорит, притворно смеясь:

— Она у меня дикая. У людей дети как дети, а моя — бог с ней! Как волчонок. По хозяйству помочь не дозовешься, а читать, небось, научилась. От кого научилась читать, говори, ну!

Наталья молчит, смотрит на Софью с ненавистью.

Софья. Вот ведь не скажет. Хоть пополам ее перебей — не скажет, вы подумайте!

Евдоким отворачивается от Софьи, протягивает Наталье пряник:

— Съешь, Наташа, сладкий.

Молча, неловко берет Наталья пряник...

Шум, пляска. Преувеличенно громко играет гармонь. Евдоким и Евдокия рука об руку, деревянно-торжественные, сидят перед фотографом.

Вспышка магния.

...И сразу — тишина, сумрак.

Темная пустая комната в доме Евдокима. Месяц светит в окна.

Входят Евдоким и Евдокия: пришли к себе, в свое гнездо. Он обнимает ее бережно и нежно.

Месяц скрылся за облаком. Когда показался снова — в комнате нет никого.

Потом тихо входит Евдоким. Садится на подоконник, курит. Месяц катится в рваных облаках — как в ту далекую ночь, когда у костра вел Евдоким с товарищем разговор о родном доме...

В спаленке Евдокия — одна на широкой кровати — спит сладким сном.

●

Гудок на работу. Раннее солнечное утро.

Евдоким выходит из своего дома. Идет по улице.

За своей калиткой его подстерегает Марьюшка. Окликает:

— Сосед! А сосед!.. Что, сосед, хочу спросить,— говорит она таинственно.— Тебе-то, верно, известно: Ахмет — совсем уехал, что ль?

— Какой Ахмет? — спрашивает Евдоким.

— Нешто не знаешь Ахмета?! — непомерно изумляется Марьюшка.

Евдоким. Не знаю я никакого Ахмета.

Марьюшка. Да неужто ты не знал ничего?! Я была в уверенности, что тебя предварили. Такого человека хорошего и не предварили, совести нет у людей... Татарин Ахмет, из бакалейной лавки приказчик! Красив, ничего не скажешь,— красив! Такой это из себя симпатичный. Зазноба Евдокиина. Гуляла с ним. Как же, погуляла всласть, мои матушки. Ребенка скинула, ужасти подобно...

Евдоким (*глухо*). Что ж не поженились?

Марьюшка. Дак — татарин. Ему отец воспретил. Отец у него, вишь, шибко за свою татарскую веру держится. Рассерчал и услал куда-то Ахмета.

Евдоким. Значит, сейчас нет его, Ахмета?

Марьюшка. Нету, сейчас нету. Еще до того времени, как ты стал к ней ходить,—уехал, девался куда-то... Вот я и интересуюсь — окончательно ли, значит, уехал, или еще приедет... Ай-ай-ай, обманом взяли! Как же не предварить, что порченая, что детей не будет...

Евдоким. Детей не будет?

Марьюшка. Не может она детей иметь. Спортила себя.

Евдоким отстраняет Марьюшку и идет своей дорогой. Идет тяжелым шагом, горбясь...

Диктор. *Можно, конечно, развестись: Советская власть никого силком не принуждает жить...*

Да разве полегчает, если она вернется к отцу, а он один останется среди этих стен, для нее построенных?..

Можно оставить при себе и держать в унынии, источить попреками. Ты, мол, нечестная, обманом меня взяла... Точить и точить, чтоб стала тоньше спички!

А этого он и не умеет даже, это так, вообразилось в минуту обиды и гнева,— и от одного воображения стало еще тошней.

Нет, не будет ему жены, кроме Евдокии!

Ведь вот и обманщица,— а все тянется к ней душа.

Она вроде и не понимает, почему он тоскует и хмурится. Она смотрит спокойно, улыбаясь. Эх, припечатать кулаком, чтоб не стало этой улыбки,— да больно жалко!..

Евдоким работает с ожесточением, стремясь уйти от гнетущих мыслей.

Евдокия тоже весь день занята, без дела не сидит. А выйдя из дому за покупками, все на чужих детей любуется. Ребятишки играют на тротуаре,— она замедлила шаг, засмотрелась...

Детский сад на прогулке. Малышей переводят через улицу.

Евдокия остановилась на краю тротуара.

Идет дальше. Бульвар. На скамейке сидит, читая книжку, молодая мать с ребенком на руках. Евдокия, проходя, бросает долгий взгляд на ребенка.

Евдокия дома. Сидит и вяжет на спицах огромный мужской носок. Вечер. У стола Евдоким читает газету. Евдокия опустила вязанье на колени, зевнула.

Д и к т о р. *Она думала: Евдоким хороший человек, но скучно с ним. Молчит да молчит. То ли дело Ахмет: всегда-то веселый, всегда ласковый. Сказки, бывало, сказывал, шутки шутил, учил любовные слова по-татарски говорить... Хорош был Ахмет!*

Хлопнув дверью, стремительно входит Софья, одетая в старомодную плюшевую кофту. Садится и причитает:

— И на кого же ты меня спокидаешь! И останусь же я одна, как былиночка в поле!

— Что случилось? — спрашивает Евдоким.

— Старика в больницу забрали! — плаксиво кричит Софья.— В тифозное отделение; сказали — плохо дело.— И опять принимается причитать: — Да на кого же ты меня спокидаешь!..

...Улица Пролетарская. Раннее зимнее утро; еле развидняется. Светятся окошки маленьких домиков. Дымы поднимаются из труб. По улице, в Софьиной плюшевой кофте, идет Наталья. То она побежит, то едва передвигает ноги.

Дом Евдокима. Наталья поднимается на крыльцо.

Евдокия в кухне щепает лучину, растапливает печь. Горит керосиновая лампа.

Входит Наталья. Захлопывает за собой дверь и останавливается у порога. Евдокия пугается:

— Случилось чего? С папашей?..

Держась за дверную ручку, словно готовясь убежать, Наталья спрашивает:

— Дяденька Евдоким дома?

Е в д о к и я. На работу ушел. Тебе зачем его?

Н а т а л ь я. Так...

Глаза у нее закрываются. Она опускается на пол. Евдокия становится на колени, приподнимает ее голову. Наталья говорит:

— Маму тоже в больницу увезли... Папа помер нынче ночью... Я к дяденьке Евдокиму пришла.

Она без сознания. Евдокия раздевает ее и укладывает на сундук, причитая:

— Папаша ты, папаша! На кого же ты меня спокинул! И стою же я одна, как былиночка в поле!

...Евдоким и Евдокия возле больной Натальи. Наталья бредит:

— Где дяденька Евдоким? — Зовет громко, со страхом: — Дяденька Евдоким! Дяденька Евдоким!

Евдоким наклоняется к ней:

— Да вот же я, Наташа. Давай-ка лекарство примем.

Д и к т о р. *Похоронила Евдокия старика-отца. Через неделю умерла и мачеха. Страшная болезнь прошла по земле — сыпной тиф. Многих скосила.*

Она успокаивается. Евдокия дает ей с ложки лекарство.

...Кладбище. Две могилы рядом. На одной уже установлен, на другой устанавливают деревянный крест. Могильщик лопатой оглаживает свежую могилу. Стоят Евдоким с Евдокией, Шестеркин с женой, несколько старух и стариков. Приближаются священник с дьячком. Евдоким говорит:

— Опять ты свое!..

Евдокия кротко отвечает:

— Как же не помянуть за упокой!

Евдоким отходит с досадой. Шестеркин — за ним, говоря:

— Да ладно, пусть уж покадят бабы, если нельзя им иначе.— И спрашивает: — А девчушка что же, у вас теперь, значит, будет?

— А где же еще? — говорит Евдоким.— Ясно, у нас.

...В новом платье, перешитом из материнского, в аккуратном чепчике на стриженой голове, с новым, как бы светящимся лицом, бродит выздоровевшая Наталья по дому Евдокима. Нашла газету, развернула, читает, сосредоточенно шевеля губами.

— Вот я тебе книжек принесу,— говорит Евдоким.— Любишь книжки?

— Люблю! — с вспыхнувшими глазами отвечает Наталья...

●

— Делегатка пришла! — говорит соседка, шумно отворяя дверь в Евдокиину кухню.— Делегатка женотдела! Неграмотных переписывает! У Марьюшки была, теперь к тебе идет!

... В платочке, повязанном концами назад, сидит делегатка, спрашивает:

— Училась когда-нибудь, или совсем неграмотная?

— Чему я там училась,— смущенно отвечает Евдокия.

Д е л е г а т к а. Фамилия ваша?

Е в д о к и я. Чернышева.

— Чер-ны-ше-ва, — медленно, старательно записывает делегатка, видать — сама недавно писать научилась...— Советская власть,— говорит она с важностью,— поставила задачу ликвидировать неграмотность в корне. Один из самых главных заветов Владимира Ильича Ленина.

...Ликбез. Длинные голые столы, скамейки без спинок, плакаты 1924 года. Сидят женщины; среди них Евдокия. Женщины приодеты и немного стесняются; перешептываются. Ленин, задумчиво щурясь, смотрит на них с маленького портрета.

Учительница пишет мелом на доске букву.

— «А», — говорит она.

— «А», —повторяют женщины.

...Там же, в ликбезе, другой вечер. На передней скамье старушка, водя пальцем по строчкам, бойко читает вслух по складам из букваря.

— А я вот сейчас выучу,— говорит Евдокия соседке,— а домой приду — забуду. Ох,— говорит она, глядя в букварь,— сколько ж тут букв насыпано, и больших и маленьких...

Они продолжают этот разговор, возвращаясь с занятий:

— Конечно, если бы с детства учили, как теперь учат...

Соседка. А какой у нее кавалер интересный...

Евдокия. У кого?

Соседка. У учительницы.

Евдокия. Да ну!..

С букварями под мышкой идут женщины по людной улице нэповских времен. Сумерки. У асфальтовых котлов греются беспризорные.

Диктор. *Трудные были годы: и голод, и эпидемии, и детская беспризорность, и контрреволюционные заговоры, всего было. А все же и учились, и в санаториях отдыхали, в бывших дворцах. И уже строились первые электростанции. Волховская, Шатурская; по сравнению с нашими нынешними,— небольшие станции, а тогда мы говорили: гиганты строятся!..*

Евдоким возвращается с работы домой. Идет по улице. Вдруг пронзительный женский крик:

— Ай!.. Держите! Держите вора!

Кто-то метнулся в сумерках, пригибаясь. Затопали десятки ног. Кто-то кинулся наперерез,— толкнули, схватили, навалились, прижали к земле мальчишку лет тринадцати.

Женщина в котиковом манто неуклюже подбегает на высоких каблуках:

— Украл! Украл! Ах, боже мой!

— Чего украл-то? — спрашивает чей-то голос. Другие перебивают:

— Отдавай! Где у него? Кому передал, говори! Жулики проклятые, проходу от них нет!

Женщина в манто верещит:

— Сумочка! Сумочка! Ради бога!

На нее не обращают внимания — сбились в кучу над мальчишкой... Евдоким подошел, обеими руками разгреб толпу:

— Кончай базар. Самосуд затеяли, что ли?

Рукой в великанской рукавице вытащил мальчишку из толпы и поставил перед собой:

— Где сумка?

Оборванный, чумазый мальчишка-беспризорник трясущимися руками достает из-под тряпья сумку. Евдоким показывает ее женщине:

— Ваша?

— Слава богу! — обрадованно всхлипывает женщина.

— У, из-за сумки губы распустила,— говорят в толпе.— Паразиты чертовы, нэпманы, готовы человека удушить за целковый.

— Пойдем-ка со мной, красавец,— говорит Евдоким мальчишке.

— Дяденька,— заныл мальчишка,— отпусти!

— Ладно, давай печатай! — говорит Евдоким, крепко держа его за руку.

— Дай умыться чертенку, — говорит он Евдокии, придя домой, — да покорми.

Е в д о к и я. Грязи-то на нем! Весь дом зачумит.

Е в д о к и м. Ничего. Переночует, завтра отведу в приемник.

— Я холодной водой не могу мыться,— говорит мальчишка, видя, что Евдокия наливает в таз воду из кадушки.— Я малокровный.

— Скажи, какой нежный! — говорит Евдокия, но все же достает горячей воды из печи. Мальчишка моется так, словно боится испортить свою красоту. Евдокия зашла сзади, одной рукой охватила его, а другой крепко и бесцеремонно вымыла ему лицо.

— Не дерись, зараза! — закричал мальчишка.— Дяденька! Тетка дерется!

Вымытый, он оказался блондином с беленьким смышленым лицом. Его переодели в Натальино белье и блузку. Наталья говорит:

— Иди, покушай. Как тебя зовут?

— Андрей,— отвечает мальчишка.

(Наталья повзрослела, у нее выросли густые короткие косы.)

— Садись сюда,— говорит Евдокия Андрею. Он нерешительно присаживается к столу. Евдоким протягивает ему ломоть хлеба; Андрей так и впивается в хлеб руками и зубами. Евдокия спрашивает, ставя перед ним тарелку:

— Откуда ты?

А н д р е й. С Волги. Из Самары.

Е в д о к и я. Отец, мать есть?

А н д р е й. В голодовку померли.

...Его уложили спать на печке. Утром Евдоким стоит у печки и зовет:

— Андрей! А Андрей! Заспался, брат! Вставать время!

Заглядывает на печку — Андрея нет.

— Удрал,— хмуро говорит Евдоким.

Раздается голос Натальи:

— А где мое пальто? Мама, ты не снимала с вешалки мое пальто?

Ищут пальто. Расстроены.

— Ты больше води уркаганов в дом,— говорит Евдокия.— Еще не то будет.

— А тебе б догадаться! — говорит раздосадованный Евдоким. — Поснимать с вешалки, попрятать!..

...Зима, мороз жестокий. Евдокия вернулась с рынка домой. Она в тулупе, валенках, пуховом платке, толстой шали. Входит в кухню и у ног своих видит Андрея: он сидит на полу — ворохом тряпья, босой — и хлебает щи из чугунка. Наталья стоит и серьезно смотрит на него.

— Здравствуй! — говорит Евдокия.—Ты как, с ночевкой пришел?

Андрей поднимает чумазое лицо и говорит:

— Я, тетка, больше не буду. Я могу тебе дров напилить, если хочешь.

— Он озяб очень,— говорит Наталья.— У него ботинки отняли.

— А пальто ее где девал? — спрашивает Евдокия.— Пальто, небось, загнал, сам голый-босый явился!

— Ну, мама! — строго говорит Наталья.— Зачем говорить, когда все ясно.

Е в д о к и я. Чего тебе ясно?

Н а т а л ь я. Говори, не говори — пальто все равно ведь не вернешь. И нельзя голого и босого человека выгнать на мороз.

Евдокия озабоченно помолчала.

— Расселся! — заговорила она снова, разматывая свои платки.— На полу кошки едят, а человеку за столом сидеть указано... Неси, Наташа, таз. Вставай мыться, малокровный!

●

В школе идет родительское собрание. Евдоким сидит на парте. Заведующий школой делает доклад.

— Вот, например,— говорит он,— дети одной семьи, брат и сестра Чернышевы. Наталья Чернышева — очень способная девочка и учится отлично.

Евдоким с достоинством разглаживает усы.

З а в. ш к о л о й. Что касается Чернышева Андрея, то учителя с ним измучились. Дерзкий, ленивый...

Пролетарская улица. Андрей несет от водокачки два полных ведра воды. В зубах у него дымится папироса. Перед тем как войти в дом, он выплевывает папиросу и тщательно затаптывает.

Он выливает воду в кадушку, стоящую в кухне. У стола Наталья готовит уроки. Она красивая, строгая; косы уложены на голове. Андрей ее дразнит:

— Стараешься? Зря стараешься. Все одно твое дело девчонское: подрастешь, выскочишь замуж и все забудешь.

— Неправда,— отвечает Наталья.— Не забуду.

А н д р е й. Врешь, забудешь. Только замуж выйдешь, сразу все из головы вон.

Н а т а л ь я. Я не выйду замуж.

А н д р е й. Врешь, врешь. Выйдешь.

— Мама! — кричит Наталья, бросая перо.— Зачем он говорит неправду?!

— Не трожь ее! Что ты к ней пристал, на самом деле! — вступается Евдокия.

Вошедший Евдоким слышит эти слова. Говорит сурово:

— Сам не учишься и ей не даешь? Иди-ка сюда.

Андрей, притихнув, идет за Евдокимом.

Е в д о к и м. Что делать будем? Неважно наше дело.

А н д р е й. Возьмите меня на завод. Скучно мне на парте сидеть с пацанами.

Е в д о к и м. И на заводе будешь так же лодыря гонять?

А н д р е й. Не буду, честное слово!

Е в д о к и м. Смотри! Мне моя честь дорога. Береги, смотри, сынок, нашу рабочую честь, понятно?..

...На заводе. Поет гудок. Рабочие вливаются в ворота. Их стало много — уже полным ходом работает завод, и двор очищен, и отремонтированы корпуса.

Евдоким и Андрей идут по двору. По тому, как люди здороваются с Евдокимом, видно, что он здесь известный и уважаемый человек.

Евдоким и Андрей расходятся по своим цехам. Андрей работает в механическом цехе. Он здоровается с товарищами, подражая повадке Евдокима. Становится к своему станку...

Вечер. Евдоким и Андрей вернулись с работы. Евдоким говорит:

— Принимай, жена, получку.

И кладет деньги на стол. И Андрей вынимает из кармана спецовки деньги и кладет перед Евдокией, говоря:

— Принимай, мама, получку.

Потом достает папиросу и закуривает, уже не таясь...

●

Наталья читает вслух письмо:

«Сообщаем вам, что старший ваш брат Петр Николаевич приказал долго жить по причине грызи и оставил после себя семь душ детей, и вдовая его супруга Антонида Ильинична, сама будучи хворая, ума не приложит, что ей с этой безотцовщиной делать. Желательно было бы вашего совета, ежели будете в силе-возможности приехать к нам в Блины хотя на день, то было бы нам большое вспоможение».

Евдоким, Евдокия и супруги Шестеркины слушают.

— Бедняга Петр,— говорит Евдоким.— Ах, бедняга, мало успел повидать в жизни хорошего, сгорел досрочно. . Труженик был — все хозяйство тащил на себе... Антониду эту я помню — не работница. Вечно стонет, вечно с тряпкой на голове... Изба сорная, шаньги недопеченные... Где ей воспитать семерых ребят!

Жена Шестеркина. Семь душ, шутка сказать...

Евдокия. А что? Ничего! Они растут быстро. И не оглянешься, как вырастают.

Евдоким идет между полями. Летний день.

Уральская деревня. Крепкие бревенчатые, высоко стоящие избы.

...Совещание родичей в избе Антониды. Сидят Евдокимовы братья, сестры, зятья, невестки. Антонида, стонущая, с обмотанной головой, говорит:

— Не управлюся я с семерыми, воля ваша. Хворая я, а хозяйство большое — корова, да две телки, да овечек два десятка...

На лежанке, свесив ноги, сидят семеро детей, ждут решения взрослых.

Один из Евдокимовых братьев говорит:

— Мы, Евдоким, так думали, что ты нам советом поможешь. Как ты живешь в городе, то лучше нашего знаешь ходы и выходы, где бы можно устроить сирот на казенный счет.

Евдоким. То есть — перевалить свою заботу на Советскую власть? «На казенный счет»... Родственники, уважаемые! Молодая наша республика только-только беспризорщину одолела, бездомных ребят разместила по детдомам. Неужто мы, Чернышевы, так слабосильны, чтобы племянников спихнуть на попечение государства? Что, у нас для них угла не найдется? Куска не найдется?

Одна из сестер говорит:

— Я двоих возьму.

Евдоким. Вот и хорошо. И я двоих возьму.

Антонида (*слезливо*). Дай тебе бог здоровья, Евдоким Николаич. А я уж тебе телочку выделю на пропитание детей.

Евдоким встает, разминается, останавливается перед лежанкой. Дети глядят на него. Он спрашивает добродушно:

— Ну, кто со мной в город поедет?

Родичи шушукаются за его спиной и выговаривают Антониде. Сестра говорит громко:

— Нет, ты подумай, Евдоким, они не хотят тебе детей отдавать!

Евдоким. Почему?

Сестра. Им телки жалко.

Евдоким. А мне не нужна телка. Мы, рабочий класс, при Советской власти обиды не видим. Не имея ни коров, ни овец, живу чище и здоровей, чем вы живете. И братовых сирот прокормлю без телки.

Родичам совестно. Они принимаются уговаривать:

— Да нет уж, да что уж. Бери телку. Бери уж, Евдоким. Конечно, нелегкое дело — двоих ребят поднять. Хлопот, расходов... Бери уж!

...Евдокия по складам разбирает телеграмму.

— Вы-е, ве. Зы-у, зу. Везу ды-вы-у-хы...

Телеграмма. ВЕЗУ ДВУХ ПЛЕМЯННИКОВ ТЕЛКУ ПРИГОТОВЬ ЧТО НАДО.

Евдокия разобрала до середины и смеется:

— Еще двое детей! Вот так так, да у меня скоро подушек не хватит!

Наталья прочла до конца и говорит:

— Телку! Мама, он телку везет!..

Андрей перетаскивает дрова из сарайчика во двор — очищает сарайчик для телки.

Евдокия вносит во двор охапку сена.

...На вокзале. Подходит поезд. Из багажного вагона смотрит телка.

●

Евдокия завязывает маленькой Кате бант на голове. Катя одета по-городскому, в передничке. Ей не стоится на месте, и Евдокия терпеливо перевязывает бант, приговаривая:

— Да стой ты смирно!

Восьмилетний Павел сидит и рисует. Он спрашивает Евдокию:

— Тетенька, а почему Наташа и Андрюша зовут тебя «мама», а мы с Катей зовем «тетенька»?

Евдокия. У Наташи и Андрюши матери нету, а у вас мать жива. А я вам тетенька и есть.

Павел. Наша мама нас не захотела.

Евдокия. Ну, молод ты еще мать судить.

Павел говорит Кате:

— Катька! Ты тетеньку Дуню зови мамой слышишь?

Катя. Почему?

Павел. Потому, что наша мама нас не захотела.

Катя. Она плохая?

Павел. Ты ее не суди, Катька. Ты еще молода.

Наталья смотрит, как Павел рисует. Спрашивает недоверчиво:

— Это ты все сам нарисовал?

Павел мельком на нее оглянулся.

— А разве нехорошо? — спрашивает он, поглядев на рисунок, и уже смело поворачивается к Наталье.

— Хорошо! — отвечает она серьезно. Он берет рисунок и протягивает ей:

— Возьми!

Наталья. А не жалко тебе?

Павел. Нет. Я сколько хочешь картин могу нарисовать. Только мне нечем.

— Бери мои краски,— говорит Наталья, принося ему ящичек с красками.

—...Все бы ничего, только тесно,— говорит Евдоким.— Телке у нас просторней, чем людям. Андрей, построим второй этаж?

Андрей. Безусловно построим.

Евдоким. Вдвоем справимся?

Андрей. Определенно справимся.

И они надстраивают на доме второй этаж. Им помогает Шестеркин, помогают Евдокия, Наталья, даже Павел. Перед праздником Октябрьской революции постройка окончена. Дети бегают вверх и вниз по деревянной узкой лестнице. Евдоким вывешивает флаг. По всей Пролетарской развеваются флаги.

И еще новость на Пролетарской — столбы с проводами. Андрей проводит в доме электричество. В комнатах горят лампочки, и в сарайчике, где помещается телка, тоже электрическое освещение.

Евдокия занята предпраздничной уборкой. Сняла иконы, деловито обтерла их тряпкой и с иконой взбирается на стул. Евдоким хмурится:

— Опять навешаешь полный угол?

— Ну как же не вешать! — отвечает Евдокия.— Бог прогневается.

Евдоким. Да нет его, Дуня, бога-то.

Евдокия. Ну как так — нет!..

Однако, подумав, вместо нескольких икон вешает две, самые маленькие. Вошедшему Андрею объясняет:

— Убавила, чтобы вас, партейных, уважить. Пускай уж так!

... Демонстрация в день 7 ноября. Гремят оркестры. Идет завод. С молодежью, под комсомольскими знаменами, идет Андрей; Евдокия, Павел и Катя—с Евдокимом. Катю Евдоким несет на плече.

●

Поздняя дождливая осень.

Чья-то рука осторожно стучится в залитое дождем окно. Евдокия не слышит, занятая своим делом.

Рука стучится громче. Пальцы отчетливо отстукивают какой-то условный код.

Евдокия услышала стук. Замерла на месте. Потом, охнув, бросается к окну.

Ахмет стоит под окном, весь мокрый, и глядит на нее, скаля в радостной улыбке белые зубы.

Евдокия, как была, в одном платье, выбегает на крыльцо. С мокрым лицом, сияя улыбкой, Ахмет крепко сжимает ее руки у локтей.

— Ох, что ты... Увидят... Иди...— бормочет она и не замечает, что потоки с карниза льются ей на голову и плечи.

Ахмет говорит быстро:

— Как стемнеет, приходи. Туда. К булочной. Буду ждать.

Евдокия смотрит ему вслед, пока он не скрывается за поворотом; потом она медленно уходит в дом.

...Вечер. На улице возле булочной дожидается Ахмет. Идет навстречу Евдокии, говоря горячо:

— Здравствуй, моя красавица, здравствуй, моя любовь...

Они идут под руку. Вход в дешевую гостиницу. Сквозь дождь — освещенная вывеска: «Гостиница «Париж».

Крыльцо Евдокиного дома. Ночь. Грязь и лужи под ногами Евдокии, вернувшейся с любовного свидания.

В окнах темно. Евдокия постояла, потом стукнула нерешительно в окошко. Тотчас же все окна ярко освещаются, так что она вздрагивает. Распахивается дверь.

Отворил Павел. Он полуодет, босиком, испуган. Евдокия говорит тихо:

— Ступай, я затворю. Ты что не спишь? Ступай, ступай, простынешь.

Она берет его за плечи, ведет. Он спрашивает громко:

— Мама, где ты была?

— Тише! — уговаривает Евдокия.— Перебудишь всех...

— Никто не спит, одна Катя,— говорит Наталья.— Папа с Андрюшей пошли тебя искать.

— Ложитесь, ну чего вы! — растерянно говорит Евдокия.— Чего вы, дурачки! Ложись, говорю!

Она укутывает Павла одеялом, прикрывает разметавшуюся во сне Катю, снимает мокрую одежду...

Диктор. *Было совестно, что они, проработав весь день, ходят, ищут ее и что дети не спят... Она хотела уговорить себя, что это ее дело, она ведь никому никакого зла не причиняет, не может быть такого правила, чтобы человек отказывался ради других от своей радости...*

— Никто не велит ему за мной бегать, лежал бы да спал,— говорит она.

Диктор. *Но что-то шептало ей, что она себя замарала, что она одна замаранная среди них, чистых. И в то же время знала, что завтра опять пойдет к Ахмету, обязательно пойдет, хоть ты что тут...*

Дождь шумит по крыше. Под дождем идут Евдоким и Андрей.

Входят в отделение милиции.

Дежурный говорит.

— Несчастных случаев не зарегистрировано.

Евдоким и Андрей у каменных ворот с вывеской: «Городская больница».

Женщина в белом халате ищет в книге и говорит:

— Чернышева Евдокия к нам не поступала.

Евдоким и Андрей вернулись домой. Им отворяет Евдокия.

— Мама, ты дома! Дома! Фу ты господи! — говорят Андрей и Евдоким в один голос.

Евдокия поворачивается к ним спиной, идет в спальню, ложится лицом к стене.

— Ты где была? — спрашивает Евдоким.

Евдокия. Где была!.. Товарку в родильный провожала, а тебе только бегать да срамить меня!

Евдоким. Какую товарку?

Евдокия. Машу! Проверить хочешь? Проверяй ступай! Андрюшку с собой возьми.

— Ты хоть объявляй, когда уходишь надолго,— устало говорит Евдоким.

Евдокия садится на кровати:

— Вот я тебе объявляю, что завтра вечером пойду Машу проведать, слышал?

— Не кричи! — говорит он сурово.— Дай детям покой!

...На другой вечер. Товарный склад. Заложив карандаш за ухо, в сдвинутой набекрень барашковой шапке, Ахмет похаживает среди мешков, тюков и ящиков, наблюдая, как ему отмеривают товар. Помогает перетаскивать и считать. Смотрит на часы. Торопит:

— Четырнадцать. Еще четыре кипы. Слушай, быстрей давай, некогда мне!

— Ахмет на свиданье спешит,— подшучивают кладовщики. — Не к прежней своей, а, Ахмет?

— Ладно, давай поворачивайся! — сердится Ахмет. — И почти натыкается на Евдокима, вошедшего в склад.

— Вам кого? — спрашивает Ахмет.

— Тебя! — отвечает Евдоким.

Они вышли в тесный дворик, обставленный убогими постройками. Темнеет.

— Ты зачем опять явился? — тихо и грозно спрашивает Евдоким.— Распутничать явился?.. Ты почему на ней не женишься, коли такое дело?..

— Это не распутство! — отвечает Ахмет печально.

Возле булочной ждет Евдокия. Она ждет давно, озябла и загрустила. Вот уж и фонари зажглись... А Евдоким с Ахметом все разговаривают.

А х м е т. А жениться на ней мне родня не дала. Из религиозных соображений. Вся родня тогда восстала на меня.

Е в д о к и м. Как же можно, пойми, из-за предрассудка человеческую жизнь ломать!

Евдокия заходит в булочную. От теплых саек идет пар. Евдокия покупает сайку, выходит опять на улицу и ждет, грустная, кушая сайку.

...Не пришел! В недоумении, разочарованная, уходит она от булочной.

Евдоким уже дома; сидит починяет валенки и рассказывает Кате и Павлу сказку:

— И что же он видит — расступается море, и выходят тридцать три богатыря. И с ними дядька Черномор, самый главный богатырь...

— Гляди, жена, — говорит он вошедшей Евдокии,—как я тебе ладно валенок подшил.— Посмотрев на нее внимательно, спрашивает: — Ну как там Маша, разрешилась?

— Не знаю,— отвечает Евдокия упавшим голосом.— Я не была.

...Равнодушная, вялая, прибирает она посуду после ужина. Они с Евдокимом вдвоем, дети спят. Евдоким говорит:

— Дуня. Послушай. Сядь-ка да обсудим, что это у нас с тобой получается. Неважно получается. Что было раньше, то... Ладно уж. Но больше не хочу обмана. Хочу честной жизни! — Он ударяет по столу ладонью.— Хочешь — будь с Ахметом. Но потихоньку к нему не бегай, слышишь? Ведь есть же у тебя совесть, и рассудок есть, можешь себя придержать.

Она закрыла лицо. Он продолжает:

— Послушай, что я предлагаю. Если так уж полюбила, что жить без него нет возможности,— люби, что ж тут поделаешь. Но меня при этом не будет!.. Может, боишься, что бездомной останешься? Не бойся. Ты в этом доме, как была, так и будешь, он твой, дом этот.

Пораженная, она взглянула на него:

— А ты?

Евдоким. Обо мне разговора сейчас нет. Мы с детьми другой дом построим. Уедем куда-нибудь... и там построим. Детей ему не оставлю. И тебя-то оставляю скрепя сердце; только если сама захочешь. Не пойму его, как же так: любит, говорит, а сам в жертву поповским басням тебя принес?.. Не понимаю! Ну, дело твое.

Увидел ее растерянное лицо, усмехнулся невесело.

— Вот, значит, Дуня. Такое мое предложение. И ты решай скорей. А на свиданья бегать — не допущу. Я за тебя ответственный, понятно тебе?

Он уходит. Евдокия сидит, не двигаясь, в затихшем доме.

Диктор. *Вот так она будет сидеть одиноко по вечерам и ждать Ахмета. Дождь будет шуметь по крыше, а Ахмет придет ли, нет ли,— неответственный человек...*

Бесконечно будет шуметь дождь, и дом будет тихий, мертвый.

А Евдоким и дети будут далеко, и не нужны им станут ее заботы...

Евдокия горько заплакала.

Диктор. *Ей стало обидно за них и ужасно, что они уйдут отсюда из-за Ахмета. А ужасней всего, что уйдет Евдоким, умный, добрый Евдоким, без которого не было бы ни дома, ни семьи, ничего бы не было.*

Невозможно перенести такую несправедливость, чтоб ушел отсюда Евдоким.

Евдокия зарыдала в голос. Долго рыдает она.

Диктор. *И вдруг ей подумалось: «Чего это я плачу, глупая; ведь Евдоким сказал—«решай». «Решай»—сказал. Как, значит, захочу, так и решу—кому тут быть, а кому не быть».*

Евдокия вытирает слезы и улыбается виновато и счастливо. Успокоенная, снова принимается мыть посуду...

●

В механическом цехе, где работает Андрей, заступает смена. Андрей обтирает станок, готовясь сдать его своему сменщику Мокееву. Мокеев выпил или не в духе, говорит угрюмо:

—Ладно, чего там, хорош и так.

Андрей отвечает:

— Ничего, товарищ Мокеев, потружусь для вас. А то у вас, как известно, нет этой привычки — чистить станок.

— Чего?.. — вспыхивает Мокеев и придвигается угрожающе. — Ты чего сказал?

Андрей. Правду сказал — за станком не смотрите, товарищ Мокеев.

Мокеев. Ты кому замечания делаешь?! Кого учишь?! Думаешь — комсомольский значок нацепил, так ты мне командир?! Шпана уличная, босяк...

И так как Андрей равнодушен к этим ругательствам, Мокеев, задохнувшись от злобы, бросает ему в лицо, как плевок.

— Шлюхин выкормыш!

— Что?..— спрашивает Андрей, выронив тряпку.— Ты что, гад, сказал?!!

— А ты что ж думаешь,— злорадно хрипит Мокеев,— она кто? Она такая и есть, гулящая...

С искаженным лицом Андрей бросается на Мокеева. Откинутый его кулаком, бросается снова и снова, и сильный Мокеев пугается исступления мальчишки, пятится, крича:

—Ну чего ты, чего, чего?! Дурак, она с Ахметом гуляла, с Ахметом из бакалейной лавки...

Несколько человек схватили Андрея за руки, увели прочь от Мокеева. Задыхаясь, Андрей говорит сквозь разбитые зубы:

— Все равно изувечу.

...Упрямый, стоит он перед комсомольским бюро, призвавшим его к ответу.

— Ни за что не ручаюсь! Не могу его видеть! Она мне мать, ясно вам?!

Ребята молчат. Их сочувствие на его стороне. Но холодно говорит молоденький секретарь в кожанке:

— Ясно. Но если ты еще раз затеешь драку, — знай, Чернышев, буду ставить вопрос о твоем исключении из комсомола. И я своего добьюсь, ты знаешь!

Андрей отвернулся, укусил кулак, заплакал...

— Ладно,— говорит он через силу.— Обещаю... не трогать...

●

Евдокия доит корову. Подоив, с ведром молока идет в кухню. Там с бутылками и крынками дожидаются Марьюшка и другая соседка. Евдокия процеживает молоко, наливает им. Соседка спрашивает:

— Что молоко продавать стала, Дуня, на жизнь не хватает?

М а р ь ю ш к а. Как может хватать при такой ораве...

Е в д о к и я. Почему—не хватает? Мы, рабочий класс, при Советской власти обиды не видим. Евдокиму коплю на костюм. Старый совсем износился, уж чиню-чиню...

На улице, за открытыми окнами, взрыв детского плача; ревут несколько голосов. Евдокия кричит в окно:

— Катя! Катюшка! А ну, иди сюда!

Кучка детей на улице, Катиных сверстников. Все они ревут, кроме Кати, которая стоит с палкой в руке; лицо ее испачкано, бант съехал, еле держится... Из домика напротив выскакивает женщина, кричит на всю улицу:

— Твоя знай дерется, угомону нет, хуже всякого мальчишки, что за зелье растет!

Евдокия, расстроенная, отвечает:

— Все дети дерутся! А твой что смотрел? Взял бы да дал сдачи! Мальчик должен за себя постоять!

Женщина кричит, уводя ревущего мальчугана:

— Вот я сама до нее доберусь хворостиной, коли ты потакаешь!

Катя прискакала на одной ноге. Евдокия говорит жалобно:

— Вот видишь, Катюшка, что ты опять наделала! Все нас ругают,— как же так можно!

— Потому что он бессовестный,— отвечает Катя с жаром.— Потому что пусть он делает справедливо!

Марьюшка, уходя, говорит другой соседке:

— Это ужасть, что люди на себя взвалили! Добро бы свои дети, а то понабрали...

Евдокия стоит на коленях перед сундуком. Прячет деньги в старую конфетную коробку с картинкой на крышке. Полюбовалась картинкой, спрятала коробку на дно сундука. Сундук старинный, с музыкой, напоминающей гитарный аккорд.

...Звучит гитара. У Андрея собрались товарищи; поют песни... Евдокия нарезает груду хлеба. Закипел самовар. Евдокия хочет его поднять, Андрей подбегает, ласково отстраняет ее, сам уносит в дом тяжелый самовар.

Наталья с книгой ушла на сеновал, устроенный над сараем. Сеновал открыт на закат, светло сияющий закат, преддверие белой ночи... Наталья сидит, спустив ноги на приставную лестницу. Снизу взбирается Павел, садится рядом. Тихо доносится гитара и пение. Павел говорит:

— Наташа, я растратил тетрадочные деньги, я подлец.

Наталья отзывается рассеянно, глядя в книгу:

— Глупости.

Павел обиделся:

— Говорят тебе — растратил, хорошие глупости!

Она отложила книгу и смотрит на него...

П а в е л. Понимаешь. Вожатый велел собрать на тетрадки. Я собрал, хотел отдать Ольге Иванне, а Ольги Иванны не было, вожатый сказал, отдашь завтра. Я зашел в магазин купить карандаш, а там как раз привезли александрийскую бумагу... и краски высшего качества. И я купил... Сегодня в школу не пошел, пошел на толкучку продать учебники, а милиционер меня прогнал. Хотел у ребят занять, у них у всех набралось рубль шестьдесят копеек... Понимаешь, я не могу попросить у отца и матери. Они дадут. Но я не могу, понимаешь? Я не могу, чтобы они узнали, что я подлец. Самое правильное, конечно,—покончить с собой. Я читал — один был растратчик, так он покончил с собой... Но я не хочу умирать, и это самое подлое...

Наталья молчит.

— Какая ты, Наташка! — говорит Павел с тоской и обидой.— Я тебе все сказал, а ты даже разговаривать не хочешь. Эх, человек!..

Он делает движение уйти.

Н а т а л ь я. Постой, Паша. Постой, я думаю. Я думаю, что ты еще не очень подлец. Ты не совсем подлец, раз ты понимаешь, что ты подлец. У меня есть немножко, стипендию получила. Ты отдашь эти деньги. И не будем никому говорить. Но помни, Паша, если это повторится хоть раз, хоть в самом маленьком размере...

П а в е л. Ну что ты за человек! Как это может повториться! Такое выдумаешь! Я ведь почти совсем решил... утопиться... Я тебе только решил сказать...

Он заплакал, стыдясь, что плачет.

А с улицы звонит молоденький паренек. В руках у него цветы, обернутые в газету. Евдокия отворяет. Паренек сует ей цветы, говоря в смятении:

— Передайте... Наташе!

И — бегом с крыльца. Евдокия развернула газету, там два пиона...

— Наташа! Наташа! — взволнованно и таинственно окликает Евдокия сидящую на сеновале Наталью.— Гляди, что кавалер тебе принес!

Наталья смотрит сверху:

— Мне? Кавалер? — засмеялась.— Ах, это, наверно, Вовка! Ну какой же он кавалер, что ты, мама.

— Счастливая ты, Наташа,— говорит Евдокия. — Мне вот никто никогда цветочка не подарил... Сейчас, конечно, рановато ему жениться, так можно подождать. Он симпатичный.

Наталья. Что ты, мама, придумываешь? Он просто товарищ, понимаешь? И больше ничего.

Евдокия. Разве товарищи букеты носят?..

Наталья. Извини, мне надо заниматься. И мне об этом неприятно говорить. Извини...

Евдокия вынимает из вазы бумажные цветы, ставит живые, недоумевая...

Диктор. *Такой хороший молодой человек, и такой хороший букет, и имя милое — Вова, а ей даже говорить неприятно, вы подумайте...*

Чего же ей надо, Наташе, думала Евдокия, что она себе загадала? Так и будет веки вечные в книжку смотреть?..

В эту пору стали с Пролетарской улицы уезжать молодые люди. То один уедет, то другой. Тот на Амур, тот в Челябу, в Кузбасс, на стройки пятилетки.

—Все, Наташка. Еду на Магнитострой!—говорит Андрей. — Домну строить!

— Ну? — говорит Наталья.

— Да, — отвечает Андрей.— Поздравляй.

— И я еду, Андрюша, на Магнитострой, домну строить.

Андрей. Ну да? Тоже записалась?

Наталья. Записалась.

Андрей. Ну да? А институт?

Наталья. Институт и там окончить можно.

Андрей. Так его там, наверно, еще построить надо, институт.

Наталья. Значит, построим, если надо.

Андрей. Ну да? А я думал — ты интеллигентка!

Наталья. Интеллигенткой быть не так уж плохо, к твоему сведению. Я буду интеллигенткой.

...Вокзал. Проводы комсомольцев, уезжающих на Магнитострой. Море голов. Полотнища с лозунгами... Стоит длинный поезд. Музыка. Песенные хоры перебивают друг дружку.

Среди провожающих — Евдоким, Евдокия, Павел. Стоят грустные; Наталья и Андрей не с ними — окружены молодежью, товарищами... И паренек Вова, приносивший цветы, стоит на отшибе с видом отчаянным и потерянным.

Звонок. Прощание.

— Мама, отец, родные, спасибо за все! — говорит Андрей.

— Ну,— успеха вам и счастья! — говорит Евдоким.

— Чтоб все у тебя, Наташа, ладно было, — говорит растроганная Евдокия.

Наскоро, снисходительно прощается Наталья с безутешным Вовой.

Эшелон тронулся. Сотни платков взвились. Евдоким, Евдокия и Павел бегут по перрону...

Пришли домой. Евдокия говорит:

— Улетели наши ребята.

Евдоким. Выросли и улетели. Законное дело...

Евдокия. Скучно будет без них.

Е в д о к и м. В воскресенье идут рабочие закладывать новый завод. Пойдем, Дуня, а? Поработаем вместе?

— А что? — отзывается она с готовностью.— Пойду! Чего делать-то там?

●

Рассветает. В порядке идет народ, одетый по-рабочему, с лопатами и кирками. Рядом с Евдокимом идет Евдокия.

Д и к т о р. *Шагающих экскаваторов еще совсем не было, да и простой экскаватор считался редкостью. Лопата выручала. Миллионы кубометров земли перевернула лопата.*

Светлеет небо. Солнце брызнуло...

Город кончился. Идут через простор без дорог, без жилья.

Остановка. Люди перед Евдокией раздвигаются. Становится видно небольшое строение — времянка, около времянки грузовик, на грузовике оратор.

— Товарищи! — кричит оратор, и ветер то уносит его голос, то приближает...— Коммунистическая партия указывает единственный путь!.. Для нас, для детей наших, для внуков! Для всего трудящегося человечества!.. Товарищи, мы здесь сегодня закладываем первый котлован...

Колышками и бечевками намечены на земле границы будущего котлована.

— Поплевать на ладони, как водится...— говорят люди.— Раз-два — начали!

— Эх, первый котлован — бог даст, не последний!

— В добрый час! — говорит Евдокия, ловко врезая лопату в непаханую, трудную землю...

●

Зимний вечер. Евдокия одна за шитьем. Стол накрыт для Евдокима, который еще не вернулся.

Звонок. Евдокия идет отворять.

Отворила,— никого нет. Улица пуста. Снег идет... Евдокия хотела уж затворить дверь, как вдруг у ее ног что-то пискнуло. Она поглядела,— на крыльце лежит небольшой сверток, в свертке пищит... Евдокия подняла сверток, внесла в дом.

Развернула тряпье и вынула ребенка, мальчика. Ему месяца три. Он кричит— есть хочет. Евдокия зашикала и прижала его к груди, успокаивая. Лицо ее стало серьезным и важным.

Она положила ребенка — он залился отчаянным криком,— побежала к печке, налила молока в пузырек, заткнула чистой тряпочкой и дала ребенку. Он поймал тряпку ртом и стал сосать.

— Ишь, жадный! — с восхищением говорит Евдокия, любуясь им.

Она купает ребенка в тазу. Ловко обмыла и губами собрала воду со спинки. Потом относит в спальню, на кровать.

— Вот мы какие чистенькие стали, какие красивые! — приговаривает она, вытирая и пеленая его.— Вот так-то, лежи да спи! — Укрывает ребенка своим стеганым одеялом и тушит свет.

В свертке, найденном на крыльце,— рванье, тряпки. Евдокия вышвыривает их в сени. На пол упала бумажка, Евдокия подняла. «Крещен Александром»,— написано на бумажке корявым почерком.

...Евдоким пришел. Евдокия подает ему ужин и не решается сказать о ребенке.

Евдоким кончил ужинать и идет в спальню. Евдокия говорит вслед:

— На кровать, не осмотревшись, не ложись,— неровен час,— придавишь дитя.

Евдоким оглянулся:

— Какое дитя?

— Мальчика бог послал.

Он зажег свет, смотрит на спящего ребенка.

— Это чей же?

Евдокия. Считай, что наш. Подкинули. Александром звать.

Евдоким. Откуда знаешь?

Евдокия. Записка была вложена...

От яркого света ребенок затревожился, завертел головкой; тащит кулачки из пеленки. Евдоким засмеялся:

— Хорошее имя — Александр.

Евдокия. Хорошее. Можно кликать Шурой, можно Сашей, как понравится...

●

— Сашенька! Сашенька! Умник наш Сашенька! Красавец наш Сашенька! — воркует Евдокия.

Пришли соседки на него поглядеть, и она показывает его гордо, как собственное дитя.

Пришла и Марьюшка. Велит начальственно:

— Покажите младенца!

Евдокия подносит Сашу. Марьюшка вздохнула:

— Не жилец!

— Ну, почему? — пугается Евдокия.

— В глазок посмотри ему,— говорит Марьюшка.— В уголок. Который живуч человек, у того в уголку пупочка сидит. У богоданного твоего младенчика пупочки не видать. Жить не будет.

... Евдокия с Сашей в консультации. Сидят среди матерей с младенцами, ждут очереди. Матери разговаривают:

—Днем спит, а ночью кричит, спать не дает.

— Нет, мой спит хорошо.

Евдокия вставляет свое слово:

— Вот и мой тоже, знаете, повадился не спать по ночам. Животик болит, что ли...

Приходит ее очередь. Евдокия разворачивает Сашу на столике, Сашу взвешивают на весах, Сашу выслушивают.

— Вы, мамаша, перекармливаете ребенка! — гневно говорит докторша.

... Весна. Саша тяжело болен. Евдокия завешивает окно своей шалью, чтоб солнце не било в комнату. Саша плачет и кашляет, и Евдокия носит его на руках.

— Не может такая кроха столько перенести,— говорит Евдоким.— Ждать, видно, горя.

— Если его не станет,— отвечает Евдокия тихо,— мне уж никогда не будет радости.

Она носит Сашу и поет:

Ай люленьки-люли,
Прилетели гули.
Стали думать и гадать,
Как бы Сашу укачать.

... Лето. Во дворе под деревом, в тени, стоит Сашина кроватка. Начавший выздоравливать Саша лежит слабый, тихий. По одеяльцу разбросаны игрушки. Катя помахивает веткой, отгоняя мошек, и разговаривает с Сашей, подражая Евдокии:

— А каков наш Сашенька! Умник наш Сашенька! Красавец наш Сашенька!

Евдокия, хлопоча в доме, выглянула в окно и увидела — около Саши стоит чужая женщина и что-то говорит Кате. Волосы у женщины стриженые, завитые мелкими колечками; на ногах — истрепанные модельные туфли... Евдокия выходит во двор и слышит слова женщины:

— Да нет, помрет. Плохой он у вас.

— Ты что ходишь, каркаешь? — говорит Евдокия в гневе.— Твое какое дело тут?

— Мое дело десятое, — отвечает женщина, посмеиваясь.

— То-то и оно, что десятое. Мне ребенка сглазили, а теперь еще ходят, каркают,— говорит Евдокия отчаянно.— С богом давай!

Усмехаясь, уходит женщина...

... Евдокия сидит и вяжет крохотный детский башмачок. Вдруг в открытое окно негромко окликает знакомый голос:

— Дуня!

Евдокия вздрогнула, замерла...

Ахмет стоит под окном. Отошел, смотрит. Ничего не видно сквозь занавески и цветы. Он опять приближается, зовет:

— Дуня!— Рука его, отстранив занавеску, выстукивает на стекле прежний призыв.

Не откликается Евдокия, затаила дыхание.

Ахмет заглядывает в ворота. Двор полон детей. Павел рисует, Катя прыгает через скакалку. В кроватке младенец играет игрушками... Ахмет тихо, удивленно свистнул. Уходит, оглядываясь на окна.

У своей калитки стоит Марьюшка. Лицо ее выражет пламенную заинтересованность и готовность принять участие в событиях. Ахмет приостановился, подумал, подходит к ней.

...Евдокия держит Сашу на коленях и кормит его с ложечки. Оба веселы. Марьюшка входит:

— Ну что, Саша твой как?

— Слава богу, хорошо,— отвечает Евдокия с задором.

— Закопалась ты, молодуха, в чужих детях,— сочувственно вздыхает Марьюшка,— а веку-то нам, красавица, дадено скупо.

Подбирая ложкой с Сашиного подбородка струйки киселя, Евдокия говорит нараспев:

— И какие мы такие молодухи, и какие красавицы? Наше дело старое. Скоро будем дочерей замуж выдавать, сыновей женить...

— Ахмет приехал,— сухо говорит Марьюшка и глядит на потолок, а потом уже на Евдокию.

Та докормила Сашу, утерла его полотенцем, поцеловала.

Марьюшка рассказывает:

— Он теперь в Кунгуре, в кооперации, самым главным закупщиком служит, большое жалованье получает, забогател. Подарки тебе привез—шаль одну толстую, другую тонкую, с персидским узором; два отреза кашемировых — бордовый и темно-синий. Страдаю, говорит, не могу, говорит, забыть!

— Так вот мы еще какие!— говорит Евдокия, обращаясь к Саше.— Нам еще подарки сулят, из-за нас страдают! А мы им скажем,— продолжает она, похлопывая Сашиными ручками и балуясь,— а мы им скажем: поезжайте-ка обратно в Кунгур с вашими персидскими узорами...

... Ахмет встречается на ее пути, когда она идет по воду. Загородил ей дорогу, стиснул ее запястье:

— Что, Дуня? Гонишь? Плохой стал Ахмет?

Щурясь от солнца, смотрит Евдокия на Ахмета:

— Зачем плохой? Может, еще лучше, чем прежде. Да не надо нам больше встречаться.

— Не надо?! — спрашивает он и крепче сжимает ее руку.

— Оставь руку,—говорит она и смотрит так, что его пальцы сами разжимаются.

— Дуня, жалко,— говорит он.— Хорошая была наша любовь.

Евдокия. Хорошая любовь от людей не прячется.

Ахмет. Ты же знаешь, почему я от тебя отказался.

Евдокия. Мало, значит, любил...

Ахмет. Сам теперь вижу — не должен был отказываться.

Евдокия. Поздно увидел.

Ахмет. Поздно?

Евдокия. Семейная я теперь. Дети у меня.

Ахмет. Чужие дети!

И осекся, взглянув на ее лицо.

— Кто виноват-то, что чужие? — говорит она и идет прочь. Он ее не догоняет...

●

Маленькие ножки в вязаных башмачках делают первые неуверенные шаги по полу. Это Саша учится ходить. Евдокия ему помогает.

Шлепнулся Саша. Евдокия подхватила его на руки, утешает, подбрасывает, чтобы развеселить.

Выходной день. В гостях у Чернышевых — супруги Шестеркины. Евдоким достает из комода папку, с деланой небрежностью показывает гостям:

— Вот, Павел еще картинки нарисовал...

— Хорошие дети у вас, Евдоким Николаич, — хвалит жена Шестеркина.

Шестеркин, надев очки, рассматривает рисунки.

— Просто удивительно,— говорит он,—откуда у мальчика такие способности!

— Паша у нас художником будет,— говорит Евдокия. — А ты кем будешь? — спрашивает она, тормоша и целуя Сашу. — А ты кем будешь?

— Знаменитым артистом очень хорошо быть,— говорит жена Шестеркина.

— Знаменитым ученым — солиднее, — возражает Шестеркин. — Мировым изобретателем каким-нибудь.

— Генералов, жалко, нынче нет, — говорит Евдокия, — а то бы генералом быть нашему Сашеньке, чего лучше...

Диктор. *Идут годы над тихой улицей, над бревенчатым домом.*

У Евдокии в семье ладно было. Дети росли. Рос Сашенька, сынок, сердце... От Натальи и Андрея приходили письма. Наталья осталась в Магнитогорске, замуж там вышла. А Андрей пошел служить в Красную Армию.

По людной центральной улице идут Евдокия и Саша. Саше пять лет. Они заходят в обувной магазин. Евдокия покупает Саше ботинки.

Вышли из магазина, видят весы для взвешивания; взвешиваются.

Видят — продается вода с сиропом; пьют воду с сиропом.

Зашли в кондитерскую; выходят, — у Саши в руке пирожное. Он откусил раздругой, остаток протягивает Евдокии:

— Не хочу крема.

Евдокия съедает остаток. В магазине культтоваров купили игрушку — медвежонка. Сашенька несет медвежонка, потом протягивает Евдокии:

— Я устал. Понеси ты.

Вернулись домой. Саша как был, одетый, лег поперек Евдокииной кровати и заснул. Евдокия снимает с него ботиночки, подкладывает ему подушку под голову, кладет рядом с ним медвежонка, принимается за стряпню. Отворяется дверь, и входит та женщина, что подходила тогда во дворе к кроватке больного Саши.

— Подайте, ради Христа! — говорит она жалобно. Одежда на ней рваная, неряшливая.

Евдокия дает ей шаньгу и стакан молока, подвигает к двери табуретку:

— Садись, поешь.

Женщина садится. Есть она не торопится — видно, что не голодная; видно, что пьяная. Хлопоча возле печи, Евдокия спрашивает:

— Молодая, здоровая, почему не работаешь?

Женщина. Ты тоже не работаешь.

Евдокия. Я дом держу: варю, стираю, шью. Детей воспитываю.

Женщина. Не твои дети-то.

Евдокия остановилась с ухватом:

— Ну? Что ж, что не мои?

— Приемыши, — говорит женщина. — Кто-то родил, а тебя мамой зовут. Какая твоя заслуга?! — восклицает она, с размаху ставя стакан на лавку и расплескивая молоко. — Ты мучений за них не приняла! Шаньгой глотку затыкаешь! — Она кинула шаньгу Евдокии под ноги, размотала рваный платок. — Вишь, какая разумная! Сто рублей давай, да еще возьму ли, нет ли, там видно будет!

— За что сто рублей? — изумилась Евдокия.

— Вона! — кричит женщина визгливо. — Безвинная какая, гляди на нее! Подавай двести рублей, а не то отдавай сына, слышь? Шестой год сыном пользуешься, а мне шаньгу тычешь, вишь, какова!

Евдокия поставила ухват и с трудом перевела дыхание.

— Заберу и не увидишь, у меня на него метрика есть! — кричит женщина.

Е в д о к и я. Прав твоих нету, никто его тебе, бродяжка, не отдаст!

Ж е н щ и н а. Погляжу, как вы не отдадите!

В соседней комнате Саша заворочался было от крика,— повернулся на другой бок и спит дальше сладким сном.

Е в д о к и я. Ты его бросила!

Ж е н щ и н а. Как не так! Я не в себе была, из больницы выписавшись; положила на крыльцо, сама отошла на минутку, воротилась — его уже нет...

Е в д о к и я. Не ври! Ты его подкинула!

Ж е н щ и н а. Сама не ври! Ты его украла! На суде покажу, и метрика у меня, и свидетелей приведу, что мой! Ты чужими детями пользуешься, чтоб не работать, возле печи сидеть! Так наш же пролетарский суд правду видит! — говорит женщина торжественно, с подвываньем.— Он тебя, паразитку, на чистую воду выведет!

Пришла из школы Катя. Услышав брань и крик, останавливается в удивлении.

— Двести рублей! — говорит женщина.— И то чересчур дешево за пять-то лет... Да ладно уж! Так и быть! Давай двести.

— Нет у меня двести,— говорит Евдокия упавшим голосом.— Есть не знаю сколько, посмотрю... Побудь здесь, Катя. Никуда не уходи.

Она идет в спальню. Саша крепко спит на ее кровати. Медвежонок лежит рядом с ним.

Д и к т о р. *Эта пьяная баба... Она заставит его просить милостыню! Будет его бить!..*

Евдокия становится на колени, отпирает свой старинный, с музыкой, сундук. Достает коробку с картинкой, где хранятся деньги; считает. Забрав все, что было в коробке, возвращается в кухню.

— Сто семьдесят,— говорит она.

Женщина заволновалась при виде денег. Отвечает примирительно:

— Ну что ж. Ничего. Остальное в получку отдашь. Когда у вас получка-то?

— Пятнадцатого числа,— отвечает Евдокия.— Пиши расписку. Подай, Катя, чернильницу.

Женщина пишет расписку. Евдокия смотрит, как она пишет.

— И напиши,— говорит Евдокия властно,— что ты от него отказываешься, что ты ему не мать, а ехидна!

Косясь на деньги, женщина пишет: «Отказываюсь. Я ему Эхидна». И подписывается: «Анна Шкапидар».

Ушла Анна Шкапидар. Евдокия с облегчением запирает за ней дверь. Расписку она прячет в сундук, в коробку, где были деньги. Перебирает вещи, лежащие в сундуке, достает пуховый платок, заворачивает в газету.

С этим свертком она выходит из своего дома...

... И входит в дверь под вывеской: «Ломбард».

●

Евдоким пришел с работы и говорит, кладя деньги на стол:

— Принимай, жена, получку.

Он умывается. Евдокия смотрит на его усталое лицо; на его виске — седина...

Игривое царапанье в кухонную дверь. Евдокия отворяет.

Это Анна Шкапидар. Опасаясь Евдокима, она не входит, стоит за порогом, воровато заглядывая в кухню.

Анна. Это я. Пятнадцатое число.

Евдокия молчит.

— Ты что, должок-то... забыла?

Евдокия. Ни копейки не дам.

Анна. То есть как?

Евдокия. А вот так. Эти деньги мой муж трудом своим зарабатывает. На эти деньги наши дети кормятся. Ни копейки тебе, пьяница, не дам!

Она хочет закрыть дверь. Анна не дает.

Анна. Вот ты что, вот ты как? Ой, пожалеешь, миленькая! Ой, пожалеешь! Ой, вспомнишь Анну Шкапидар!

Евдокия пересилила, захлопнула дверь. Евдоким входит:

— Что тут, Дуня? Кто это?

— Никого и ничего! — отвечает запыхавшаяся от борьбы Евдокия и кладет ему руки на плечи, удерживая. — Ничего... Ничего, Евдоким! Ты не беспокойся!

●

Евдоким и Евдокия стоят перед судьей в камере народного суда.

Судья — молодой человек с недовольным и строгим лицом. Заседатели: плотный, добродушно улыбающийся пожилой мужчина и плотная седая женщина в мужской тужурке. На женщину эту Евдокия глядит с надеждой...

Анна Шкапидар дает показания. Она трезва, у нее удрученный и укоризненный вид пострадавшей добродетели.

— Украли единственного ребенка, дорогой товарищ судья! — горестно повествует Анна.— Вот эти — муж и жена Чернышевы. Жена — иждивенка; нигде не работает. Собственный дом у них. Украли и пользуются, а я ни при чем...

Судья. Хотите, значит, сами воспитывать вашего ребенка.

В публике движение.

Анна. Раз такое дело, что я ни при чем... то я, конечно, не желаю, чтоб они воспитывали... Я — законная мать! Собственноручно его родила... (*Ищет сочувствия у публики.*) Уж лучше родной матери никто не воспитает! (*Надрывно.*) Прошу, дорогой товарищ судья, поддержать меня, трудящую женщину, пролетарку истинную... против этих домовладельцев!

Волнение в публике усиливается.

Судья. Где работаете?

Анна. По сбору утильсырья.

Судья (*смотрит бумаги*). Как ваша фамилия?

Анна. Шкапидар. Шка-пи-дар...

Судья. Не может быть. Такой фамилии быть не может. Скипидар! — говорит он внушительно и обращается к Евдокиму: — При каких обстоятельствах к вам попал ребенок?

Евдоким. Подкинули. И вот она, супруга моя, Евдокия Ивановна, мальчика вырастила. Все старалась делать, что полагается. Выкормила из рожка, и

лечила от болезней, и смотрела, чтоб не баловался, не отпускала от себя, одним словом. Мое мнение — не надо ребенка отрывать от семьи, где ему хорошо.

— А вы что скажете? — спрашивает судья Евдокию.

Е в д о к и я (*задыхаясь*). Я не украла. Я его на крыльце, на снежку нашла. У меня расписка есть.

Она кладет на стол бумажку. Видно, что эта бумажка в ее представлении — документ огромной важности.

Судья читает, разбирая с трудом: «Отказываюсь. Я ему Эхидна».

— Какая ерунда! — говорит судья, сморщившись, как от уксуса. — У вас вопросы есть? — обращается он к заседателям.

Седая женщина спрашивает густым добрым голосом:

— А где ребенок?

Она спрашивает это, глядя Евдокии в глаза, будто укоряя ее за то, что та не привела Сашу. Радость озаряет лицо Евдокии, она с любовью смотрит на старую женщину.

— Он тут! — отвечает она.— Я его привела! Тут, в коридоре бегает! Я позову!

Она бросается к двери, но ее останавливают, и за Сашей идет секретарь.

Все смотрят на дверь — ждут. Является Саша. Он в матроске, брюках клеш и шапочке с надписью «Аврора». За ним входит жена Шестеркина, на попечении которой он был оставлен, и снимает с него шапочку. Становятся видны его белокурые, тщательно подстриженные волосы.

С у д ь я (*невозмутимо*). Как твоя фамилия?

С а ш а. Чернышев.

С у д ь я. А зовут?

С а ш а. Александр.

С у д ь я. А отчество знаешь?

С а ш а. Евдокимович.

С у д ь я. Ну как, Александр, тебе живется? Хорошо или плохо?

С а ш а (*вежливо*). Спасибо, хорошо.

С у д ь я. А где твоя мама?

Саша, улыбнувшись, показывает на Евдокию.

С у д ь я. А знаешь, Александр, у тебя не одна мама. У тебя есть еще другая мама. Вот она.

И судья показывает на Анну. Саша склонен считать это шуткой и продолжает улыбаться вежливо. Но смысл шутки неясен, Саша в недоумении.

Анна всхлипывает и трет глаза:

— Шурик, Шурик, моя деточка... Разлучили нас злодеи, не узнаёт мой сыночек свою родную мамочку...

С у д ь я. А что, Александр, если тебе перейти жить к другой маме? Пожил у одной, теперь у другой поживи, а?

А н н а (*всхлипывая, протягивает руки*). Шурик, Шурик, иди ко мне, мой хорошенький...

Саша в ужасе бросается к Евдокии. Вцепился в ее юбку...

Судья говорит, вставая:

— Суд удаляется на совещание.

Он уходит с заседателями. В публике говор, возгласы:

— Что тут совещаться? Без совещания все ясно...

... Судья стоя читает:

— Именем Российской Советской Федеративной Социалистической Республики...

... Евдоким и Евдокия, сияющие, идут домой с Сашей. Саша говорит,— его голос звенит на всю улицу, так что оглядываются, улыбаясь, прохожие:

— Просто он соврал, правда? Какая же она мама, правда? А зачем он соврал, мама? Зачем он соврал?

— Он не соврал,— степенно-наставительно поясняет Евдокия,— он пошутил.

— Разве такие мамы бывают! — говорит Саша.

●

Диктор. *Так вот — простыми своими радостями, горестями, волнениями жила Евдокия, жила-поживала. Вскоре Павла пришлось снаряжать в дорогу — в Академию художеств, в далекий город Ленинград — учиться на художника.*

По радио читали, и Евдоким говорил, что в мире тревожно, нехорошо. Но Евдокия думала: это далеко! Это там где-то, а мы тут! И не знала, что над ее головой сгущаются тучи; над ее домом, над ее детьми.

Дом Евдокии. В открытых окошках верхнего этажа вздуваются белые занавески.

Девичья рука поливает из лейки герани и китайские розы, цветущие на подоконнике. Девичий голос говорит:

— Больше всего в жизни обожаю танго. Потом красивые туфли. Потом шоколад «Золотой ярлык». А потом уж все остальное.

Это Катя Чернышева. Она одета и причесана по последней моде 1941 года. Ее комнатка украшена фотографиями, где Катя изображена во всевозможных интересных позах.

В комнатке находится Катина подруга Настя. Она говорит преданно:

— Ты просто выдающийся успех имеешь, Катечка! Во всем заводоуправлении — самый выдающийся!

— Что успех! — отвечает Катя.— Я хочу настоящего, громадного чувства! Чтоб меня кто-нибудь полюбил глубоко и страстно! Как пишут в романах! Чтоб страдал... стоял на коленях... целовал руки... не спал по ночам, мечтая обо мне!

... Вечер в Доме культуры. Торжественное заседание. Зал полон народу. Бюст Ленина на возвышении окружен цветами. На транспарантах написано: «Слава труду!», «Да здравствуют победители социалистического соревнования!». В президиуме, среди других, Евдоким и Шестеркин. Выступающий говорит:

— Золотыми именными часами премируются Чернышев Евдоким Николаевич и Шестеркин Иван Егорович...

Евдокиму подносят часы. Зал аплодирует. Оркестр играет туш.

В публике Евдокия в парадном платье с брошкой. Рядом — жена Шестеркина. Обе они хлопают изо всех сил.

После заседания супруги Чернышевы и супруги Шестеркины прохаживаются по Дому культуры. В танцевальном зале—бал. Евдокия, держа Евдокима под руку, показывает ему: — Вон наша Катя!

Катя танцует с молодым человеком.

После танца:

— Настя! — говорит Катя.— Узнай, с кем это я сейчас танцевала! Узнай!

— ... Фамилия — Колесов,— сообщает Настя.— Звать — Митя. Слесарь-лекальщик. К нам на завод из Курска приехал.

Митя Колесов танцует с Катей танго.

Он провожает ее домой. Говорит мрачно:

— Боюсь, что эта встреча не пройдет для меня бесследно. Нет! Не пройдет!

Прощаясь у крыльца, он целует Кате руку. Катя польщена, потрясена. Медленно поднимается по узкой лесенке к себе, на второй этаж. Рассматривает и прижимает к щеке руку, которую поцеловал Митя.

Д и к т о р. *Катя работала на том же заводе, где Евдоким. Телефонисткой.*

Утром Катя встает бодрая и свежая, одевается, завтракает на ходу и спешит на работу. Пробежав бойким шагом по Пролетарской и свернув за угол, садится в автобус.

Где та пустынная дорога, по которой шел когда-то Евдоким в потрепанной шинели, в буденовке?.. Теперь завод соединен с городом широким проспектом, обсаженным деревьями. Многоэтажные дома с магазинами, скверы, цветники. По проспекту идет автобус. И завод обновлен, озеленен,—о прошлом напоминает только расположение корпусов и труб. От завода по высокой насыпи, отчетливо рисуясь на фоне неба, идет длинный товарный поезд.

Катя сидит в заводоуправлении у коммутатора и отзывается на сигналы:

— Коммутатор. Даю пятнадцатый.—Коммутатор. Даю диспетчерскую.— Коммутатор. Сергей Сергеича нет, он на бюро обкома...

Настя — машинистка, печатает на «Ундервуде».

Звонок на обед. Катя вскакивает и пудрит нос. И Настя вскакивает и пудрит нос. Радостно выбегают в коридор друг другу навстречу. Под руку, вприскочку, бегут по длинному коридору в столовую, обгоняя других служащих. На бегу Катя пылко говорит:

— Он стоит на коленях! Он меня терзает ревностью! Ну, культурный человек: понимает, как надо любить!

Настя откликается восторженно:

— Да что ты! Да что ты!

... Катя с Митей на свидании в городском саду.

Идут по аллее. Всюду бабушки и дедушки с детьми. Дети играют на весеннем солнце под сквозными деревьями, дедушки и бабушки рассматривают Катю и Митю — кто благодушно, кто осуждающе. Катя и Митя стесняются взяться под руку, идут скучные.

Сворачивают на боковую аллею, но там на всех скамейках студенты и выпускники-школьники, обложившись учебниками и тетрадями, готовятся к экзаменам. И тут не поцеловаться влюбленным. Митя говорит, рассерженный:

— Как хочешь, в выходной уедем за город куда-нибудь.

... Дачная платформа. Майский день. Митя и Катя выходят из пригородного поезда. Идут лугом, удаляясь.

... Ушли далеко. Одни. Поцелуй.

— Митя, мы поженимся? — спрашивает Катя, трезвея на мгновение.

— Да! Да! — отвечает он. — Но подождем немножко, хорошо? Пусть это подольше будет наша заветная тайна... от всех людей... Любишь? Скажи!

— Люблю, — шепчет Катя.

Диктор. *В конце мая 1941 года приехал из Ленинграда Павел писать картину. Еще не окончил свою Академию, а уже писал такую большую картину. Евдокии ясно было, что его ждет большое будущее... Почему-то ей было его жалко— что он не такой, как все. ходит в женском головном уборе, люди работают на заводах и в конторах, а он сидит один на бережку...*

К Павлу, сидящему на берегу у мольберта, подходит девушка Клавдия. Она подходит бесшумно, Павел ее замечает только, когда тень ее ложится на край холста. Ее легкое платье вьется на ветерке... С благоговейным вздохом девушка говорит:

—Боже, какой у тебя талант! — и красивым движением опускается на траву у ног Павла.

Так застает их Евдокия, принесшая завтрак.

— Мама, полюби ее, — говорит Павел. — Это моя невеста. Клаша зовут, Клавдия...

Евдокия от Клавдии в простодушном восхищении.

— Вот ведь подумать, — говорит она, —как будто глаз не отрывал от своего рисования и не интересовался ничем, — а какую невесту выискал...

Они стоят, счастливые, на берегу; широкая река, сверкая, течет под солнцем...

•

—Коммутатор, — говорит Катя. — Даю тридцать первый. — Коммутатор. Главный инженер не отвечает. — Коммутатор. Сергей Сергеича? Сергей Сергеич не отвечает. Они все на партсобрании. Позвоните позже.

Катя на вечернем дежурстве. Звонков мало, и Катя перечитывает Митины записочки. «Люблю безумно», — написано в записочках, — «... хочу, чтобы ты ни с кем не говорила и ни на кого не смотрела...»

Из коридора в окошечко просовывается Настина голова.

— Катя! — говорит Настя. — Ой, Катечка!

По голосу и лицу ее ясно, что случилось что-то ужасное.

— Что? — быстро спрашивает Катя.

Настя оглянулась, кто-то проходит по коридору, — и бухнула:

— К Мите приехала жена!

Катя. Кто приехал?..

Настя Жена! Жена приехала! Из Курска! К Мите!

Катя. Митя неженатый!

Настя. Катечка! Женатый!..

Зажглась сигнальная лампочка. Катя отвечает:

— Коммутатор.

И забывает соединить. Сидит без движения, глядя перед собой.

— Ей уже все доложили, — говорит Настя. — Она пошла к тебе.

— Ах, так!..

Распрямив плечи, Катя встает и выходит в коридор.

— Сражение так сражение! — говорит она.

Настя. Катечка! Он тебя обманул!

Катя (*засверкав глазами*). Обманул — потому что любит! Безумно!.. Кому какое дело, что обманул?! Я его никому не отдам!

Висячие лампы освещают длинный пустой коридор. Из глубины коридора идет женщина. Она останавливается перед дверями, читает надписи. На ее плечи наброшен широкий шарф.

Катя смотрит с гримаской:

— Неужели это жена Мити! Никакого изящества...

И вдруг схватилась за Настину руку:

— Она ждет ребенка!

Женщина подходит и останавливается, не поглядев, что написано на двери: по Катиному лицу, по взгляду признала соперницу. Без ненависти, с тихим отчаяньем смотрит на Катю.

Собравшись с духом, Катя спрашивает просто, буднично:

— Что вам?

— Смотрю...— негромко отвечает женщина.

Катя. Дело какое-нибудь ко мне?

Женщина. Смотрю... какие бывают разлучницы.

Катя засмеялась:

— Разлучницы? Я, что ли, разлучница? С кем же это я вас разлучила?

Женщина. С мужем моим, Дмитрием Иванычем Колесовым, ты меня разлучила. Бессовестная ты! Моя фамилия — Колесова, я с ним пять лет регистрированная, по-честному прожила! А ты ему кто?

Катя. Жила пять лет, живи шестой!! Нужен мне твой Дмитрий Иваныч!.. И откуда ты взялась? Налетела, привязалась со сплетней какой-то!

Женщина возмутилась.

— Сплетней? Ой, девка, от людей не скроешься! Люди, спасибо им, все рассказали! Под ручку с ним гуляла...

— Мало с кем я ни гуляю под ручку! До моей ручки охотников много.— Ложь душит Катю, но надо долгать до конца.— Нехорошо, дорогая: поверила сплетне и пришла срамить человека. Я, может, замуж собираюсь, а ты меня ославить хочешь неизвестно за что. Не веришь? Так вот же, не подойдет ко мне больше твой Дмитрий Иваныч! На пушечный выстрел не подойдет! Можешь у людей своих проверить! Вот даже «здравствуйте» ему не скажу, будь уверена!

Катя уходит в телефонную.

— Врешь! — растерянно говорит женщина, стоя у закрытой двери.

Катя выглянула из окошечка:

— Ты еще здесь? Иди. Все сказано.

— Ты обманываешь,— нерешительно говорит женщина.

— Да не мешай мне тут! — восклицает Катя. — Я из-за тебя завтра выговор получу. А то и уволят, чего доброго... Иди, иди, живи с мужем, регистрированная, роди ребеночка без страха!

— Не обижайся на меня,— попросила женщина и заплакала.

— Не реви! — говорит Катя.— Тихая ты... Коммутатор! — говорит она кому-то и снова женщине: — Другой раз, слышишь, не так воевать-то надо за свое счастье.

— А как? — простодушно спрашивает женщина, уже доверчиво глядя на Катю.

— Не знаю,— отвечает Катя.— Мне не приходилось. Только не так!

Она возвращается к своей работе:

— Коммутатор! Даю Сергей Сергеича. Сергей Сергеич, возьмите трубочку.— Коммутатор... А вы мне замечаний не делайте, гражданин!.. Ну и жалуйтесь, а замечаний не делайте! Мало ли что! Считаете — если телефонистка, так она не человек!.. Не отвечает главный инженер! Да! Не отвечает!

Женщины нет. Настя плачет в окошечке.

Н а с т я. Катечка! Как ты все-таки можешь... отказаться от счастья...

К а т я. У нее будет ребенок.

Н а с т я. Но ты же это несерьезно, что не допустишь... на пушечный выстрел...

К а т я. Детей нельзя обижать... Какое может быть счастье, если знать, что ребенок обиженный, без отца растет...

Д и к т о р. *Она не вполне сдержала свое обещание. И недели не прошло, как Митя подошел к ее окошечку, и она не прогнала Митю и разговаривала с ним; только не «здравствуй» сказали они друг другу...*

К а т я. Я тебе пожелаю, как в песне поется: чтоб со скорою победой воротился ты домой.

Эта песня доносится к ним издалека — только слова другие: «Если смерти, то мгновенной, если раны — небольшой».

На Мите гимнастерка и пилотка, через плечо противогаз.

— Прощай, Катя,— говорит он.

— Прощай...— отвечает Катя.

И смотрит из окошечка, как, отчаянно размахивая руками, уходит Митя по длинному коридору.

... Улица первых дней Великой Отечественной войны. Слепящий зной. По мостовой идут мужчины в штатском, с противогазами, и с ними военный командир. Песня:

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна.
Идет война народная,
Священная война.

В слезах, задыхаясь, бежит по улице Клавдия, невеста Павла.

... Она вбежала в Евдокиину кухню. В доме сборы: Евдокия месит тесто, Катя стирает белье, Павел укладывает вещи в рюкзак. Клавдия заломила руки:

— Ты же художник! Я не понимаю!.. Это же нелепо, чтобы талантливый человек шел под пушки!

Павел отвечает тихо:

— Подумай, что ты говоришь, Клаша.

Клавдия бросается ему на шею:

— Неужели это конец нашему счастью!..

— Расхныкались,— говорит Катя.— Смотреть противно.

Распрямившись, она откинула мокрой рукой завитые волосы, упавшие на лоб. Схватила корыто:

— Убирайтесь, а то ноги оболью. Крутитесь тут...— и выплеснула помои в ведро, обрызгав весь пол.

Е в д о к и я. Ну чего ты, чего? Брат на фронт, а ты грубишь.

К а т я. Подумаешь, разнежничались. Я сама еду на фронт! Не говори мне ничего!!

Е в д о к и я. Сумасшедшая... Ты не знаешь, как и ружье-то держать.

К а т я. Во-первых, мама, знаю. Только оно называется не ружье, а винтовка.

— А во-вторых,— вступает в разговор одиннадцатилетний Саша,— Кате самое правильное идти по своей части: связисткой.

К а т я. Вот, Сашенька,— что верно, то верно!

Павел уходит. С полупустым рюкзаком, переброшенным через плечо, в рубашке с засученными рукавами, налегке идет он, его провожает Клавдия. Евдокия вышла за калитку, смотрит вслед. Вытирая слезы, возвращается в дом. На спинке стула висит пиджак Павла, из кармана торчит карандаш. Евдокия взяла пиджак, спрятала в шкаф бережно, как дорогую вещь...

—... Что верно, то верно,— приговаривает Катя, наматывая портянку и натягивая сапог. Сброшенная модельная туфля валяется на полу. Евдоким пробует пошутить:

— А как же насчет танго и туфель?

— Это, папа, для мирного времечка,— отвечает Катя, разглядывая свою ногу в сапоге.— Отвоюемся — опять надену туфельки и пойду танцевать.

И она уходит. Ее провожает целый взвод девушек с модными прическами.

Солнце слепит. И грозная песня гремит над городом:

Идет война народная,
Священная война.

Д и к т о р. *Тысяча девятьсот сорок первый год.*

Зима в тот год грянула рано и была жестокая, лютая...

Неистовая метель взвивается к тучам. За метелью — очертания города; утонувшая в сугробах улица Пролетарская.

Пьяный Мокеев ломится в Евдокиину дверь:

— Эй, Дунь! Евдокия! Евдокия Петровна! Отвори!

— Чего это я тебе отворять буду! — через форточку кричит Евдокия.— Дверь разнесешь, окаянный пьяница, домой ступай!

М о к е е в. Дунь! Я пришел сказать...

Е в д о к и я. Бегом, бегом домой! Занесет тебя, дурака!

М о к е е в. Пришел сказать... это самое... Скоро и на твой дом будут бомбы кидать! К тому идет! Увидишь! Сплошное тут будет... опу-стошение...

Евдокия в гневе захлопывает форточку:

— О, сказись ты!

Хочет заняться своим домашним делом, но гнев и горе душат ее. Она садится к столу и рыдает.

Д и к т о р. *Не бомб она боялась,— сердце исходило скорбью о чем-то таком дорогом и великом, чего она даже не могла уразуметь хорошенько.*

— Бандиты проклятые! — говорит она сквозь рыдания.— Что ж это такое? Где же им остановка?

Такую застает ее, придя, Евдоким. Обнял, погладил по голове:

— Ну-ну, Дуня. Ну, не надо. Переживем...

... Беснуется метель. Сквозь метель идет Саша, везет саночки. К саночкам привязана небольшая кладь. Идти трудно. Прохожих мало. На столбе под фонарем черный репродуктор рассказывает о подвигах советских воинов.

В метели проступили дымящие трубы завода. От завода по высокой насыпи движется длинный товарный поезд, на платформах пушки. Саша стоит перед опущенным шлагбаумом. Грозными силуэтами, одна за другой, нескончаемо, все быстрей мелькают пушки.

Саша дошел до проходной. Стучится в окошечко:

— Это я....

Охранница снимает трубку внутреннего телефона:

— Скажите там Чернышевой, пусть выйдет: сын пришел.

Евдокия выходит к Саше. На ней спецовка, руки от смазки темные.

— Письма есть? — спрашивает она.

— От Кати.— Саша подает распечатанное письмо.— Жива-здорова. В разведку ходила.

Диктор. *Катя писала. Андрей писал. А от Павла давно уже ничего не было.*

— Он, наверно, где-нибудь воюет, откуда и письма не ходят,— авторитетно говорит Саша, чтобы ободрить Евдокию.— Это, знаешь, бывает сплошь и рядом.

Евдокия прячет письмо, заглядывает в кошелку, которую привез Саша:

— Чего наварил?

— Картошки наварил. В чугуне каша гороховая. Тут рубашка отцу, ты велела...

— Карточки отоварил?

— Отоварил. За электричество заплатил.

— Ну, иди. Мы с отцом в субботу придем. Иди, деточка.

По заводскому двору, охваченному метелью, бегом возвращается Евдокия в свой цех. Она работает фрезеровщицей. У станков женщины, подростки, старики. Почти не видно молодых мужчин.

Диктор. *Кто мог носить оружие,— ушли на фронт. Кто мог работать,— работали по одиннадцати часов, без выходных. Неделями не уходили с завода, выполняя военный заказ.*

В кузнечном цехе Шестеркин спит на сдвинутых ящиках, под головой ватник. Евдоким у пресса. Шестеркин проснулся, подымается с трудом.

— Иди поспи, давай,— говорит он Евдокиму.

На заводском полигоне испытывают готовые орудия. Звонкий пушечный выстрел.

Диктор. *Еще одна пушка родилась.*

Кричит паровоз. Идут, идут нескончаемые поезда — на платформах пушки, укрытые брезентом.

●

Под вечер весеннего дня Евдоким приходит домой. Саша возится с лучинками, растапливая русскую печь.

— Мать приходила? — спрашивает Евдоким.

С а ш а. Приходила. Велела затопить. Воды нагреть велела.

Е в д о к и м. А где она?

С а ш а. В баню пошла, потом в церковь.

Е в д о к и м. В церковь, так-так.

С а ш а. Сегодня чистый четверг, она сказала.

Е в д о к и м. Чистый четверг, так-так.

Они понимают друг друга без лишних слов, эти двое мужчин, великодушных к женским заблуждениям.

С а ш а. Сказала — из церкви придет, уборку будет делать.

Е в д о к и м. Утром на работу, а ночью уборку будет делать?.. Давай-ка без нее уберемся. И сварим что-нибудь...

Помолчав, спрашивает, заранее зная, каков будет ответ:

— От Павла — ничего?..

... В печи пылает огонь, наставлены чугуны. Саша чистит картошку, Евдоким, разувшись и засучив брюки, моет пол.

... Евдокия вышла из бани по брови повязанная платком, со свертком белья в авоське.

Она входит в церковь. Идет чтение Двенадцати евангелий. Евдокия становится в уголку и молится жарко.

Д и к т о р. *Молилась о детях своих. Всем им просила жизни. Все имена перечисляла,— но отчаянней всего молила о Павле, ведь сколько месяцев ни весточки! И хотя уже сомнение занозило ей сердце — да есть ли бог, действительно? Может, прав Евдоким, правы дети — нету бога?.. Потому что если он есть, премудрый и милосердный, то как же он допускает, чтобы столько гибло людей, чтобы столько крови и горя было на свете!.. Хотя уже запали ей в голову эти мысли,— тем ожесточенней молилась. Так молилась, будто условие ставила: спаси Павла, сохрани Павла, тогда уверюсь, что ты есть!..*

Вспоминала, какой он всегда был тихий, и нежный, и серьезный, занятый своими картинками. Как на заре сидел на бережку. И ничего не хотел для себя, кроме этой зари, красоты этой, которую рисовал... Говорят,— тебе такие угодны; так неужто же и такого не спасешь!..

Молилась. А битва все крепчала, битва за Родину, за счастье наше и детей наших. За жизнь людей на всей земле...

Лето. Яркий день на исходе. Перед домом Евдокии кучкой собрались женщины. Переговариваются:

— Похоронная...

— Через военкомат?

— По почте.

Посматривают на Евдокиины окна; качают головами. На ходу делая скорбное лицо, торопливо выходит из своего дома Марьюшка, спешит к Евдокии.

Там бурно рыдает, ломая руки, Клавдия.

— Я не хочу! — вскрикивает она.— Это не может быть! Я не хочу!

Мрачный стоит Евдоким, и, словно окаменевшая, без слез, неподвижно сидит Евдокия.

Марьюшка приближается к ней, боязливо поталкивает:

— Дуня. Ты поплачь лучше. Ну, поплачь, а? — Евдокия молчит. Марьюшка — в ухо ей, как глухой.— О, господи! Поплачь, Дуня... Ну, ничего, ничего. Обойдется. В церковь сходим... полегчает...

Евдокия трудно раскрывает слипшиеся губы:

— А чего я там не видала, в церкви?

Марьюшка. Панихидку отслужим. Легше станет...

Евдокия. Кому легше?.. Брехня все это...

Отстранив Марьюшку, идет прочь. Ушла в спальню. Открыла шкаф. Там висит на распялке пиджак Павла, из кармана торчит карандаш. Евдокия прижала к лицу старенький пиджак, от беззвучного плача содрогаются плечи...

Диктор. *И пришла победа. Пришел мир.*

По Пролетарской улице идет солдат: через плечо скатка, в руке сундучок.

Диктор. *В чьи ворота свернет солдат?.. Свернул в чьи-то счастливые ворота.*

— Скоро и наши вернутся,— говорит Евдокия, вешая занавески на Катино окошко.— Катя, я думаю, рвется домой, во сне нас видит. Может, и Андрюша залетит погостить. Скорей бы приезжали, чтоб и ты их, Наташа, успела поглядеть.

Диктор. *Наталья, взяв отпуск, приехала повидаться со стариками и показать им дочку.*

Дочка Натальина тут же — девочка лет десяти.

— Интересно,— говорит Наталья,— какая она стала, Катя...

Где-то за границей, на чуждой, нерусской земле, на перекрестке дорог, у столба с указателями стоит Катя. На ней гимнастерка, сапоги, берет; в руке чемоданчик, на другой руке шинель.

Диктор. *Тысячи километров до отчего дома...*

Идет грузовик, в кузове наши солдаты. Катя подняла руку, грузовик остановился. Она перебросила через борт чемоданчик и шинель, ловко вскочила в кузов, едет грузовик дальше...

...Катя входит в Евдокиину кухню. Положила свою ношу на лавку. В кухне нет никого. Медленно, будто вспоминая, оглядывает Катя стены, низкий потолок...

Прошла в соседнюю комнату. Со стены смотрит ее довоенный портрет — кокетливый поворот головы, модная прическа, простенькие глаза подняты с томным выражением. Холодно, любопытно взглянула Катя на себя, прежнюю, небрежно усмехнулась. Задержалась, нахмурясь, перед портретом Павла. Достала кисет, скрутила папиросу...

Вошел Саша и смотрит во все глаза.

— Саша?— спрашивает Катя.

— Здравствуйте,— говорит Саша.

Катя. Здравствуй. Большой ты вырос.

Саша. Вы тоже... То есть ты.

Катя. Мать на работе?

Саша. Она сейчас придет. Ваша комната убрана... то есть твоя. Мы думали, вы телеграмму дадите.

Катя (*перебивая*). Ну, уж это — нет!

Она срывает со стены восточную красавицу и швыряет на пол. Кружась, красавица летит под ноги вошедшим Евдокии и Наталье.

— Катя!— растерянно говорит Евдокия.— Приехала!

— Да, приехала вот,— отвечает Катя.

Она дает им обнимать и целовать себя и сама целует, но поцелуи неловки... Саша, взглянув на Евдокию, поднимает картину и уносит из комнаты.

—...Ты, главное, ешь!— говорит Евдокия, подкладывая Кате на тарелку. Семья сидит за ужином.— Четыре года, поди, домашнего не пробовала.

— Нет, почему же,— отвечает Катя равнодушно,— иногда случалось и домашнее есть.

— Выпьем за то,— говорит Евдоким, поднимая рюмку,— чтоб больше войны не было, сколько б мы ни прожили.

Чокаются. Катя залпом выпивает рюмку и закусывает огурцом.

Слышен стук каблуков и восторженные возгласы:

— Катечка! Катечка!

Настя вбегает и бросается целоваться. Катя отстраняет ее:

— Хватит, хватит. Покажись. Такая же, как была. Ну, садись. Как живешь?

Настя утирает платочком слезы умиления:

— Я замуж вышла, Катечка.

Катя (*равнодушно*). Поздравляю. За кого ж? За демобилизованного, наверно...

Настя. Нет, Катечка, он не демобилизованный, он был эвакуированный и так тут и остался, в торговой сети работает. По рабочему снабжению.

Катя. Тебя, видать, неплохо снабжает?

Настя (*смущена*). Ты, может быть, думаешь, Катечка, что он...

Катя. Сидели тут... снабжали! Пока люди кровь лили, вы в тылу... Торговая сеть!..

Евдоким вмешивается:

— Легче, дочка. Мы, например, с матерью тоже были в тылу. Без нас, тыловиков, вы бы напрасно кровь свою лили, об этом не думала?

Но непреклонно глядят суровые Катины глаза.

— Что предполагаешь делать дальше?— спрашивает Евдоким, меняя разговор.

Катя. Что: работать буду.

Евдоким. Опять по связи? Телефонисткой?

Катя. Я не знаю. Пойду, куда партия пошлет.

Евдоким. В партии уже?

Катя. Вступила. Под Найденбургом. Там почти что весь наш батальон полег.

И курит, затягиваясь жадно.

Позже, ночью, она вдвоем с Евдокией в своей девичьей комнате. Разбирает чемоданчик.

Евдокия. Уж как мне хочется, чтоб ты свою личную жизнь устроила.

Катя. Ну, не вышло; мало ли что.

Евдокия. Еще выйдет. Ты молоденькая...

Катя (*показывает фотокарточку*). Нравится тебе?

Евдокия. Ничего. Интересный. Видный. Очень.

Катя. Подлец первой марки. (*Показывает другую карточку.*) А этот?

Евдокия. Вот этого, Катюша, видать сразу, что хороший человек!

Катя. Да, лучше не бывает... Убит в Берлине.

И курит, курит.

Уже ушла Евдокия, а Катя не ложится — бродит по комнате, выдвигает ящики с какими-то забытыми вещицами, берет с этажерки одну книжку, другую... Тихо поднимается по узкой лестнице Наталья, увидела свет в дверной щелке, осторожно постучалась:

— Не спишь, Катя?

Катя. Нет еще.

Наталья. Я на минутку.

Катя. Заходи.

Но смотрит вопросительно: чего, мол, тебе?

Наталья. Вот ты какая стала, Катя.

Катя. Не нравлюсь?

Наталья. Я тебя запомнила девочкой, немножко побольше моей Ленки...

Катя. Не ты одна, дорогая, росла. Другие тоже.

Наталья. Что же все-таки дальше? Учиться — не думаешь? (*Катя не отвечает.*) Конечно, тебе везде сейчас тесновато покажется...

Катя. Где твой муж?

Наталья. В Германии. В командировке. Он у меня большой специалист.

Катя. А он воевал, твой большой специалист?

Наталья. Не ты одна воевала. Другие тоже. Катя, я завтра уеду, ты тут маму не обижай.

Катя. Ты насчет картинки? Слушай, это же позорная гадость, дикость, как же на это смотреть?!

Наталья. Ты что думаешь — мне эта картина нравится, что ли? Отцу нравится? Паше покойному нравилась?.. Молчали же мы.

Катя. А зачем вы молчали?

Наталья. Надо быть терпимей!

Катя. А с какой стати терпеть? Чего ради?

Наталья. Да чтобы матери ненужную боль не причинять, вот чего ради!

Катя. Мать умней тебя. Она и внимания не обратила.

Наталья. Не понимаешь ты ее... Все обратили внимание, только молчат, чтоб не портить радостный день.

Катя. Терпят, значит.

Наталья. Не будем раздражаться.

Катя. Ты чему меня учишь?! Так ведь до чего угодно, знаешь, домолчаться можно... если эту вашу молчанку в принцип возвести! Терпимость!.. Нет, миленькая! Я того, что мне противно, терпеть не стану! Нет!..

Диктор. *Катя окончила курсы партийных работников и стала инструктором райкома. От своих уехала, жила в другом городе.*

Вышла Катя из поезда на маленькой станции. Дождь, ненастье. Катя подняла капюшон плаща... Шофер, привезший к поезду какого-то начальника, окликает:

— Далеко вам, гражданочка?

Катя. На молочный завод.

Шофер. Садитесь.

Едут. Грязь разливанная на дороге. Как назло встала старенькая «Эмка». Шофер вылез, поднял капот, копается в потрошках машины. И Катя вышла размяться, стоит под дождем. Из-за бугра телега, на телеге человек в брезентовом плаще.

Катя. Эй, товарищ, подвези на молочный завод!

Возница. До полпути подвезу, до Демушкина.

Катя. Ладно, давай хоть до Демушкина!

И уже на телеге трясется она.

Диктор. *Всегда в пути...*

Летом и зимой в дороге Катя: то на грузовике, набитом людьми, мешками, бидонами; то в старинной бричке; то в розвальнях; то в новенькой чьей-то «Победе».

Диктор. *Так жила она год за годом. Многие уж звали ее Катерина Петровна. Училась заочно в Промышленно-экономическом институте; окончила, поступила в аспирантуру. Из райкома взяли ее работать в областной комитет партии.*

Однажды поехала она в командировку.

Поздним вечером приехала в небольшой городок. Пришла в Дом колхозника. От окошечка дежурной отходит Порохин. Дежурная прочитала Катино удостоверение, выписала ордер.

Спят люди. Шагая через чьи-то сапоги, Катя отыскивает свою койку. Но койка уже занята, на ней сидит Порохин, расшнуровывая ботинки.

— Побеспокою вас,— говорит Катя своим властным голосом.— Это мое место.

— Почему это ваше место?— хладнокровно спрашивает Порохин.

Катя. Вот ордер. Номер девятнадцать.

Порохин достает бумажку.

— Вот, понимаете, и у меня номер девятнадцать.

Катя. Ну, не знаю. Мне только что выписали.

Порохин. Мне, очевидно, раньше выписали.

Катя. Не знаю, не знаю. Разрешите мне занять мое место.

Порохин. Но я занимаю свое место.

Приближается дежурная.

— В чем дело, граждане?

Катя. Как же вы выписываете два ордера на одну койку?!

Дежурная сонно сличает бумажки.

Катя. Давайте другую!

Дежурная. Другой нету, извиняюсь. Ни одной больше нет.

Катя. Черт знает что!

Дежурная. Ну чего ж теперь поделаешь, помиритесь как-нибудь. Я, конечно, извиняюсь. Можно по очереди: полночи вы поспите, а полночи вы. *(Ушла.)*

Катя. Черт бы побрал, вот дурацкая история!.. Слушайте, ну неужели вы не можете в конце концов уступить мне койку без всех этих разговоров?!

Порохин. А почему я вам должен уступать?

Катя. Да уж хотя бы потому, что я женщина!

Порохин. Не вижу. Кричите вы здорово. Это да. А что вы женщина — не разглядел, простите... Эх, да ну вас, на самом деле, пользуйтесь вашими привилегиями... слабый пол!

Он с сожалением встает и уходит. Катя сняла жакет, села, достала из портфеля зеркальце, посмотрелась нахмурясь. Скинула туфли, легла.

...Катя сидит на совещании. Председательствующий говорит:

— Нас упрекают в том, что мы не справляемся с жилищным строительством. Но, в сущности, только один дом законсервирован, остальные будут закончены в срок.

Отворяется дверь, входит опоздавший Порохин.

— Разрешите,— говорит Катя.— Почему же законсервирован именно тот дом, где должны получить квартиры работники научно-исследовательского института — люди приезжие, наименее устроенные?

Председательствующий. Видите, товарищ Чернышева, мы считаем своим долгом в первую голову обеспечить площадью наши местные кадры.

Катя. А работники института — не ваши кадры? С тех пор, как институт из Москвы переехал к вам,— это ваши кадры, и вы по справедливости обязаны о них заботиться.

Порохин. Правильно говорит товарищ!

Катя обернулась...

Председательствующий. Пожалуйста, товарищ Порохин.

— Я поддерживаю точку зрения товарища Чернышевой,— говорит Порохин.— Что ж получается, понимаете. Двадцатый съезд партии вынес известные решения. Люди приехали к вам во исполнение этих решений. А вы к ним спиной. Так ничего не получится, кроме отпугивания людей от хорошего дела...

...Совещание кончилось. Все расходятся. Катя упрямо подсаживается к председательскому столу:

— Так как же все-таки? Когда работники института получат квартиры, конкретно?

...Стоит транзитный поезд. Купированный вагон. Катя вошла в купе. Там два пассажира. Один, видать, командированный, едущий издалека,— спит на верхней полке. Другой внизу читает газету. Поезд тронулся. Катя повесила жакет, привычно разложила вещи. Пассажир выглянул из-за газеты — это Порохин.

Катя. Вы?.. Здравствуйте... Вы, кажется, везде?

Порохин. Но сейчас я не занимаю ваше место?

Катя. Сейчас — нет.— Села, закурила.— А вы куда?

Порохин. Домой.

Катя. Где ваш дом?

Порохин. Думаю, в тех же краях, где ваш. Вы в обкоме работаете, мне сказали?

Катя. А вы?

Порохин. В совнархозе. Видимо, придется нам сюда наездиться, пока устроим институт как следует.

Командированный наверху проснулся. Хлебнул пива из бутылки. Свесив встрепанную голову, заглянул на Катю, крякнул... Катя достала газету, развернула. Тучи дыма растекаются из-за газетного листа.

— Вот курим — это плохо,— говорит Порохин, чуть поддразнивая.— Зачем мы это? Мы думаем — это нас украшает? Или для здоровья полезно?

— Мы думаем,— сухо отвечает Катя,— что это наше дело, сугубо личное.

Порохин. Конечно, конечно. Но все-таки, откровенно говоря, женщине это ни к чему.

Идет поезд.

Порохин. Какое вы слово там на заседании сказали: справедливость...

Катя. А что? Плохое слово?

Порохин. Чаще как-то приходится слышать — долг.

Катя. А это одно и то же: партийный долг, справедливость...

Поездное радио говорит:

— Начинаем концерт.

Музыка. Слушают.

Порохин. Черт... Вот такая музыка может сделать человека лучше, верно? А по сути — ничего ведь нет важней, как сделать человека хорошим. Я, знаете, много хороших людей встречаю.

Катя (*подумала*). В общем, конечно, много...

Порохин. И все больше становится, главное дело! Вот вы, интересно, как чувствуете: вы стали лучше?

Катя. А вы?

Порохин. Я? Я стал лучше. Умней стал, живу чище, целеустремленней, чем жил. Внутренне свободней стал. Верно говорю.

Постепенно темнеет окно. Под потолком и на столике зажглись лампочки. Командированный на верхней полке проснулся окончательно и готовится к высадке.

Порохин. Но жизнь от этого легче не становится.

Катя. Ну и что же?

Порохин. Ничего. Я просто говорю, что многое в своей жизни пересматривать приходится. Решать заново... Вот, пожалуйста, простейший случай. Живут муж и жена. В любви и согласии. Быт налажен. Заработки у мужа хорошие. По вечерам в театр ходят. Гармоническая семья, так сказать... И вся гармония летит прахом, едва только ставится под вопрос столичная квартира. Когда, короче говоря, муж сказал, что едет работать на периферию. Вот так. Бывают и такие происшествия. (*После молчания.*) И что тут делать любви? Уходит любовь.

Катя. Если настоящая... человеку с ней расставаться трудно.

Порохин. Конечно, трудно. Я и говорю. Вытекает, как кровь из раны. Все настоящее трудно.

Побежали в окне огоньки: поезд подходит к станции. Командированный на верхней полке собрал свое имущество и ушел, сказав дружелюбно:

— Желаю успеха.

Порохин взглянул на часы:

— Ну что,— поздно уже...

И вышел из купе.

...Поезд идет. Ночь. В купе темно, только окно сереет. В окне смутно проплывают столбы... Катя осторожно зажгла спичку, закуривает. Голос Порохина:

— Вы не спите?

Катя. Слушайте, а дети есть? У этих людей, что вы рассказывали.

Порохин (*не сразу*). Девочка, шести лет. Спать давайте...

А сам тоже закурил. Немного погодя говорит:

— А вы, кажется, довольны своей жизнью.

Катя. Я? Не знаю, как вам сказать. Жизнь моя хлопотливая. Мотаешься, мотаешься, устаешь как собака, иной раз причесаться толком некогда. Но я бы, конечно, иначе жить не могла.

Порохин. Ну, правильно.

Тишина. Опять заговаривает Катя:

— А вы, небось, не приучили вашу жену к настоящей жизни. Сознайтесь. По театрам водили, а от трудностей берегли. Знаю я вашего брата...

Уже заря на востоке. На зарю идет поезд.

...Солнце бьет в купе. Катя проснулась. Пристально рассматривает спящего Порохина. Встала, глянула в окно. Поезд стоит на разъезде. Железнодорожник держит флажок, а рядом — маленький мальчик. Катя помахала мальчику рукой, и мальчик ей машет. Порохин не спит, смотрит на Катю:

— Кому это вы?

Катя (*с улыбкой*). Там мальчик...

...Выпит дорожный чай. Проводница идет по вагону, выкликая:

— Следующая станция — Ручьи! Следующая станция — Ручьи!

Порохин. Ну, мне собираться.

Катя. Как?! Вы же сказали, что вы домой?...

Порохин. Вообще-то домой, да вот в Ручьях еще придется сойти, дела есть.

Он собирает свои вещи. Катя отвернулась, ей будто безразлично... Порохин достает перо:

— Мой адрес.— Пишет на полях газеты.— А ваш?

Катя молча берет у него перо, отрывает кусок газеты, записывает. Поезд замедлил ход.

Порохин. Ну... до свиданья!

...Идет поезд. В купе Катя. Задумалась, улыбается своим мыслям...

●

Диктор. *А что же Евдокия? Давно мы не заглядывали на Пролетарскую улицу.*

Знакомая улица, обставленная старыми домишками. Что это? У того и того домишка стоят грузовики. На них грузят мебель, подушки, фикусы.

Диктор. *Переселяется Пролетарская. Новая улица будет здесь, с новыми домами.*

Грузовик покатил, пыль поднялась тучей, закрыла все. Когда осела туча — уже ни домишек, ни заборов, ни водокачки нет, в две линии чернеют котлованы, башенные краны высятся, сложены блоки и металлические конструкции, а посредине с грохотом идут машины, и там, где они прошли, остается черная асфальтовая гладь.

Диктор. *А Евдокия, Евдокия где же?*

Евдокия вбивает в стену гвоздь, вешает в новой квартире свою любимую восточную красавицу. Квартира полна народу. Тут и взрослые и дети: Наталья и Андрей со своими семьями.

Д и к т о р. *Дети съехались на родительское новоселье.*

Старики Шестеркины тут же. Парадно накрыт стол. В кухне, повязавшись передником, молодой человек открывает банки с консервами и откупоривает бутылки.

Д и к т о р. *Это Саша. Александр Евдокимович. Он не генерал, не артист, не мировой изобретатель. Он — рабочий, как и его отец. Это, конечно, не значит, что он не может стать изобретателем или артистом, даже генералом.*

И всюду пельмени: на столах, табуретах, подоконниках, в спальне и в ванной.

А Евдокия вешает картину.

— Не вовремя затеялась, Дуня,— говорит Евдоким.— Смотри, Катя приедет.

— Да вот же не приехала,— отвечает Евдокия.

— А вдруг приедет еще. И опять получится неприятность.

— Ничего,— говорит Евдокия.— Пускай хоть немножко повисит красота.

И ахнула: Катя на пороге.

Дрогнули губы у Евдокии. Не знает, что делать: то ли самой убрать от греха ненавистную Кате красоту, то ли защищать... А Катя смотрит и понимает все, что творится в душе у матери. Слезами наливаются Катины глаза, она с горячей лаской обнимает Евдокию:

— Милая ты моя!

— ...Я не одна, мама,— говорит она.— Мы с мужем...— и запнулась, и глядит, какое впечатление произвел Порохин.

Зорко смотрят на вошедшего Евдоким, Евдокия, все собравшиеся.

Д и к т о р. *Новый человек входит в семью... Какой ты, человек? Покажись. Что за душой у тебя? С чем пришел? Нам тут вместе хорошо, а с тобой хорошо ли будет?*

И светлеют лица.

Д и к т о р. *Порядок. Хороший человек. С добром пришел. Входи, человек, ты здесь у себя дома. Все будет хорошо. Все хорошо, друзья, будет. Вот увидите.*

Ян Березницкий

Шестидесятые

Двое англичан-кинематографистов, побывавших год назад в Советском Союзе, поделились с читателями журнала «Сайт энд саунд» своими впечатлениями от просмотренных ими у нас фильмов. Кое-что им понравилось, кое-что — нет. Этому, разумеется, не стоило бы удивляться, тем более что и сами авторы подчеркивают субъективность своих оценок, если бы эти последние не были подкреплены вскользь как будто бы брошенной, но тем не менее категорически звучащей сентенцией: «Разумеется, общим местом является то обстоятельство, что искусство переживает подъем во времена кризисов, а не в периоды мира и процветания». А поскольку в статье этой (написанной в очень спокойном и дружественном тоне) авторы не скрывают того, что страна наша действительно переживает сейчас «период мира и процветания», читатель вправе сделать вполне определенный вывод о состоянии советского киноискусства конца пятидесятых годов.

Вряд ли следует всерьез опровергать мнимую закономерность, которую наши английские коллеги склонны, по-видимому, считать хотя и банальной, но непреложной истиной. Однако поговорить о вытекающем из нее конкретном выводе можно и должно. Уходят в прошлое памятные и бурные 50-е годы, они ушли уже, и хочется подумать о том, какую эстафету передадут они 60-м. Неужто и в самом деле будущий историк кино, вслед за авторами статьи в английском журнале, расценит 50-е годы как период, хоть и прискорбного, но «вполне закономерного» снижения уровня нашего искусства?

Не будем, впрочем, апеллировать ни к потомкам, ни к сторонним наблюдателям. Уже сегодня ясно, что, как бы ни были горьки отдельные неудачи последних лет, основные процессы, происходившие в советском киноискусстве конца 50-х годов, можно назвать и отрадными и плодотворными. Уже сегодня очевидно, что поиски, которые вело наше кино в 50-е годы, были рождены страстной и пытливой мыслью художников, стремившихся воплотить идеи времени и правду времени в формах, наиболее соответствующих этому времени.

Время — 50-е годы. Десятилетие, вместившее в себя столько событий, мыслей и чувств, что их с избытком, казалось бы, хватило на жизнь нескольких поколений. Какими средствами воплотить на экране величие наших дней? Ремесленнику ответить на этот вопрос будет нетрудно: для него он сведется в конце концов к той или иной комбинации известных и апробированных приемов. Художник ответит поиском и еще раз поиском.

Лет тридцать с лишним назад писатель Борис Лавренев назвал одно из своих произведений (экранизованное впоследствии) «Рассказ о простой вещи». В 1960 году почти одновременно были выпущены французский и советский фильмы, каждый из которых был назван их авторами «Простая история». Отлично понимая, что это не более чем случайное совпадение, и не пытаясь дать конкретную оценку названным фильмам, я хочу все же отметить, что если у Лавренева «Простая вещь» оказывалась в конце концов отнюдь не простой, то «простые истории» об одиноких женщинах, рассказанные в 1960 году советскими и французскими мастерами кино, и впрямь просты, обыкновенны и, так сказать, каждодневны. Нет ли здесь противоречия: ведь принято считать, что жизнь в наше время становится день ото дня все более и более сложной?

Думается, что противоречие это кажущееся. Сложность современной жизни полнее всего и лучше всего может быть выражена в искусстве через «простые истории», обыкновенные судьбы обыкновенных людей, которые сегодня все больше и больше осознают себя подлинными творцами жизни. Но если зарубежные художники, даже наиболее талантливые и честные из них, как бы сталкивают внешнюю несложность и безыскусственность своих единичных человеческих «простых историй» со сложностью, хаотичностью, порой даже безумием окружающего их мятущегося мира, то — в противоположность этому — искусству социалистического реализма свойственны «поиски, которые позволили бы сплавить в единую ткань огромное и как бы малое, поступь истории и жизнь отдельного человека, думы и чувства эпохи с тончайшим анализом души».

Эти превосходные строки, принадлежащие Евгению Габриловичу, как нельзя более точно характеризуют, на мой взгляд, направление тех исканий, которые определили собой успех лучших наших фильмов последнего времени. Пройдет еще несколько лет, и забудутся «Черноморочка» и подобные ей фильмы, как забылись уже десятки скверных картин, выпущенных в том самом 1934 году, который теперь навечно связан для нас с «Чапаевым». «Чапаева» 60-х годов еще не появилось. Но когда он появится — а появиться он должен,— будущий историк кино скажет, что путь к нему лежал через поиски и свершения наших дней. Искусство не всегда в ладах с календарем: тот же будущий историк отметит, вероятно, что 50-е годы начались в советском кино с некоторым опозданием, но зато стали уступать место 60-м —ранее положенного срока. Предоставив окончательную периодизацию потомкам и памятуя, что плодотворность тех или иных исканий определяется в конечном счете идейной целеустремленностью художника, идущего в ногу с временем, следует все же поговорить о том эстетически новом, что появилось в ряде наших фильмов, выпущенных за последние полтора-два года. Новом, которое подчас соседствует со старым, переплетается с ним, борется с ним, но которое, повидимому, во многом определит собою (и уже начинает определять) характер творческих поисков советского киноискусства начала 60-х годов.

●

О путях развития советского искусства говорят сейчас много, охотно и часто. Больше, охотней и чаще, чем когда-либо за последние два-три десятка лет. И это, конечно, не случайно. Рывок вперед, который именно в условиях мира и процветания сделало наше искусство в течение 50-х годов, в особенности второй их половины, периода после XX съезда партии,— вызывает необходимость не только в осмыслении пройденного пути, не только в закреплении достигнутых рубежей, но и в поисках новых, подлинно современных выразительных средств, без овладения которыми вряд ли было бы возможно полноценно и правдиво отразить нашу сегодняшнюю советскую действительность и двинуться дальше вперед по пути социалистического реализма.

Авторы появившихся за последние месяцы многочисленных статей и заметок, посвященных проблемам так называемого «современного стиля» в искусстве, хоть и стоят подчас на взаимоисключающих точках зрения, оперируют большей частью одними и теми же понятиями: краткость, экспрессия, психологизм и т. п. Уязвимость подобного подхода не только в том, что игнорируется порой жанровое разнообразие того или иного вида искусства, но и в том, что каждое из названных понятий зачастую рассматривается в полемическом запале как нечто абсолютное. Краткость?.. Но ведь по-своему краток был и Гомер с его лаконичной формулой: «кратко, но ясно» (Гнедич переводил: «...разительно»). И все же доля правды во всех этих рассуждениях есть. Дело лишь в том, что на каждое из этих, казалось бы, согласно словарю незыблемых и вполне определенных понятий падает отсвет времени, неуловимо меняя их окраску, их конкретный, сегодняшний, сиюминутный смысл.

О том, как меняется порой буквально в течение нескольких лет внутренний смысл теоретического понятия применительно к конкретной творческой практике, показывает происходящий у нас на глазах процесс «распада» сюжетности — в привычном понимании этого термина. Совсем, казалось бы, недавно один из крупнейших наших кинодраматургов утверждал, что «сюжет фильма на современную тему должен быть остр, точно отработан, изящно развит, до конца продуман. Зачем же разоружать перед лицом зрителя современный фильм, делая сюжет его вялым,

отрывочным, дышащим на ладан?» Разумеется, и сегодня под требованием этим с охотой подпишется любой из творческих работников нашего кино. С не меньшей охотой подпишутся, наверно, и считающие себя таковыми. Но если для первых требование «остроты» сюжета будет означать обостренное внимание к человеческому характеру (рост и становление которого и являются, по определению Горького, сюжетом художественного произведения), то вторые, вероятно, поставят знак равенства между «остротой» и «событийностью», между сюжетом и фабулой.

И все же автор приведенного выше высказывания едва ли вкладывал в свое теоретическое определение сюжетности тот же конкретный смысл, что и создатели таких поразному хороших и по-хорошему разных фильмов последних месяцев, как, скажем, «Баллада о солдате», «Колыбельная», «Все начинается с дороги», «Сережа», «Ждите писем». Все чаще и чаще в рецензиях на новые фильмы сталкиваемся мы в положительном контексте с такой, например, фразой: «Фильм лишен острого сюжета» и не удивляемся уже непочтительным кавычкам, когда в статье крупнейшего режиссера встречаем упоминание о «шатком благополучии многих и многих представителей «остросюжетной» драматургии». Нетрудно заметить, что понятие «киногеничности» сюжета весьма и весьма изменилось за последнее время. Кстати, если бы мне пришлось выводить родословную той внешней и мнимой сюжетной ослабленности (если хотите, даже «отрывочности»), которая в сочетании с углубленностью внутренних психологических характеристик свойственна перечисленным только что фильмам, то я назвал бы, вслед за работами Сергея Герасимова — кому, между прочим, и принадлежит приведенное только что *ироническое* высказывание об «остросюжетной» драматургии», — также и некоторые фильмы, снятые по сценариям Евгения Габриловича, автора процитированного несколько выше *требования* остросюжетной драматургии. Полагаю, что противоречия здесь нет: и то и другое высказывание следует рассматривать в свете времени, их породившего.

Новый жизненный материал, материал новой, иной эпохи сегодня уже не укладывается в привычные рамки устоявшихся кинематографических канонов. Он взрывает их изнутри и требует поисков новых форм, новых решений. Это и делают в своих фильмах те художники, которые не хотят отставать от требований века, выдвигающего и новые идеи и новую стилистику.

Однако инерция старых привычек живет не только в искусстве, но и в восприятии некоторых зрителей.

Мне попался недавно на глаза любопытный отзыв одной из зрительниц о кинофильме «Баллада о солдате». Девушка досадовала на то, что по пути домой Алеше Скворцову встретилось, по воле создателей фильма — Чухрая и Ежова — слишком уж много препятствий. Будь она знакома с приведенным мною высказыванием, она бы назвала, вероятно, сюжет картины «вялым, отрывочным, дышащим на ладан». Движение сюжета фильма она воспринимала только как движение во времени и пространстве и недоумевала, почему авторы затягивают встречу Алеши с матерью. Сама, быть может, того не сознавая, она привыкла к традиционным сюжетным креплениям: завязке, кульминации, развязке — и, не найдя в фильме этих «точно отработанных» узлов, растерялась и не сумела обнаружить в ленте ее подспудный, истинный острейший сюжет. Не в расчете ли на эту девушку и прибегают все же порой авторы названных выше фильмов к проверенным и безошибочно действующим приемам «традиционной» сюжетности? Так появляются, скажем, в «Колыбельной» и «Живых героях» заключительные обрамляющие новеллы с их «изящной» и «точно отработанной» закругленностью. Если бы речь шла о фильмах иной стилистики, иного жанра, я снял бы кавычки с двух последних определений, но в данном случае грациозная обтекаемость сюжетного построения ощущается как нечто чужеродное, нарочитое, ее воспринимаешь, как внезапную измену создателей этих фильмов самим же себе, своим же собственным творческим принципам.

Мне довелось уже как-то писать о том, что лучшей сценой кинофильма «Колыбельная» является эпизод постройки дамбы, эпизод, в котором, казалось бы, ничего не происходит, во всяком случае, ничего такого, что двигало бы «видимый» сюжет картины. Смешно было бы, разумеется, воспринимать это в качестве некоего рецептурного предписания, однако интересно все же отметить и обратное явление: во многих хороших фильмах последнего времени, принадлежащих к жанру психологической киноповести, наиболее слабыми кусками являются эпизоды, условно

говоря, «событийные». Именно чрезмерная «событийность» во многом повредила талантливому и честному фильму «Ветер». Да и в той же «Балладе о солдате» наименее удачным (и, быть может, попросту ненужным) эпизодом явилась сцена бомбежки поезда. И в таких, казалось бы, несхожих друг с другом фильмах, как «Все начинается с дороги», «Неподдающиеся», «Жажда», равно ненужными оказались традиционные любовные неурядицы их героев. Естественно, что в фильмах иной жанровой принадлежности «крепко завинченный» сюжет будет в ряде случаев не только желателен, но и попросту необходим,— однако в фильмах, о которых идет речь, события, как таковые, все меньше и меньше определяют собой движение сюжета, и уж во всяком случае все реже и реже закручиваются авторами в тугую, пружинящую нить. Повышенный интерес, который испытывает сейчас (именно сейчас!) кинематограф к творчеству Веры Пановой, едва ли случаен. Последние ее работы — рассказы «Валя» и «Володя»,— будь они опубликованы лет 8—10 назад, вряд ли обратили бы на себя внимание мастеров кино, а сейчас они так и «просятся на экран». Новое время — новые песни!

Но как бы ни были новы «песни» нашего кинематографа конца 50-х — начала 60-х годов, они возникли, разумеется, не на пустом месте. Я называл уже в этой связи имя Герасимова, отдельные работы которого содержали, мне кажется, зерна тех новых решений сюжетности и конфликта, которые стали характерными для ряда фильмов последних лет.

Быть может, утверждение это и является спорным (и уж наверняка следовало бы назвать и ряд других имен), но вряд ли кто будет оспаривать тот факт, что во многих хороших фильмах последних лет возобладало горьковское начало в нашем искусстве. Если даже условно ограничиться вопросами построения сюжета и разработки конфликта, то нетрудно будет заметить, что авторы многих фильмов следуют принципам горьковской драматургии. Это возрождение на новом историческом этапе и в данном случае в ином виде искусства творческих особенностей, присущих драматургии Горького, ни в малой мере не случайно. Достаточно вспомнить, что и на театре драматургия Горького переживает сейчас пору нового расцвета, свидетельством чему являются хотя бы недавние ленинградские постановки «На дне», «Детей солнца» и «Варваров». Обостренный до предела интеллектуализм, поданная «крупным планом» тема Человека, его духовного богатства, духовной ценности и духовной красоты позволяют сравнить эти спектакли (при всех различиях средств художественного воплощения) с рядом последних работ мастеров советского кинематографа.

Высокий интеллектуализм (не имеющий ничего общего с сухой рассудочностью) свойствен таким разным и по манере кинематографического письма и по степени удачи фильмам, как «Судьба человека», «Жестокость», «Неотправленное письмо», «Сережа». Интеллектуализм этих (и ряда других) фильмов не только в темпераменте мысли создавших их мастеров, не только в интеллектуальности и духовной значительности их героев, но и в том, что адресованы они, эти фильмы, столь же крупно мыслящему зрителю, рассчитаны на активное творческое восприятие. Поразительный неуспех «Русского сувенира» во многом, мне кажется, объясняется тем, что создатели его, талантливые и мыслящие художники, не пожелали или не сумели разговаривать со зрителем «на равных» — весомо, просто и значительно.

Облегченность мысли, небрежная торопливость ее нетерпимы сейчас как никогда. Интересным и верным представляется мне замечание авторов названной выше статьи в английском журнале о том, что если для ряда наших фильмов последних лет (к их числу они относят и «Летят журавли») было характерно эмоциональное начало, то ныне заметна тяга к возбудимости интеллектуальной. Эта тяга также является, по их мнению, порождением «периода процветания». Что ж, быть может, в данном случае они не так уж неправы. Резко возросший именно за последние годы интерес широких масс слушателей к творчеству Шостаковича, почти одновременное обращение ряда театров к драматургии Горького, Ибсена и Шоу, огромный читательский успех опубликованных в «Правде» заключительных глав поэмы Твардовского —все это, разумеется, явления разного порядка, но каждое из них по-своему свидетельствует о том, что острота и динамичность современного мышления не исключают, но предполагают трезвое и требовательное совместное раздумье художника и зрителя (слушателя, читателя).

Если для ряда фильмов середины 50-х годов характерным было движение от рассказа к показу, раскрытию, то ныне, мне кажется, к этому присоединяется еще и движение от рассуждения к раздумью. Философичность, которая, чего греха таить, и до сих пор еще многими почитается лежащей за пределами киноспецифики, сообщает силу и выразительность не только эпосу «Тихого Дона», не только патетической лирике «Поэмы о море», но и непритязательной, на первый взгляд, новеллистике «Живых героев». Упомянув только что о киноспецифике, я не счел нужным присовокупить к этому слову сопровождающий его обычно нелестный эпитет: «пресловутая» или «так называемая». Не счел нужным хотя бы потому, что именно в фильмах последних лет и предстала она, киноспецифика, в своем, так сказать, натуральном виде, без кавычек.

Одним из проявлений ее стало, на мой взгляд, то обстоятельство, что авторы ряда недавних удачных работ гораздо экономнее, чем раньше, используют звучащее слово. Раздумье, свойственное этим фильмам, далеко не всегда и далеко не обязательно облекается в словесную, литературную оболочку. Своей философской глубиной, своим философским раздумьем довженковская «Поэма о море» менее всего обязана комментирующим высказываниям «писателя» и рассуждениям генерала Федорченко и более всего — образному строю мышления великого художника. Точно так же не склонен я разделить и многочисленные восторги по поводу наивной и несколько поверхностной аллегоричности эпизода с гусями из той же «Поэмы о море». Прямая аллегоричность, прямое сопоставление (аналогичное литературному «как» или «словно») все больше и больше выходят из употребления, выходят в силу своей прямолинейности и, так сказать, «легкочитаемости». Недаром ведь отказался Герасимов в своем «Тихом Доне» даже от гениального шолоховского «черного солнца». И уж совсем неуместными ныне представляются мне прямолинейно-наивные монтажные стыки-уподобления, вроде свирепо лающей бульдожьей морды, возникающей в перебивку с орущими «хайль!» физиономиями гитлеровцев в украинской «Иванне». Слишком уж очевидна для современного зрителя обнаженность подобного приема; зритель, если можно так выразиться, «перерос» простейшую метафоричность, мышление его, восприятие им искусства стали тоньше.

На смену прямым, легкочитаемым опосредствованиям приходит в ряде последних фильмов метафоричность глубинная, с трудом, быть может, поддающаяся переводу на язык литературы, но тем более впечатляющая, тем более несущая на себе не мимолетно-изобразительную, но смысловую, идейную, философскую нагрузку. Едва ли случайным является то обстоятельство, что в целом ряде фильмов последних лет столь важным компонентом стала природа, — не ее отвлеченные красоты, «не слепок, не бездушный лик», но по-тютчевски живая природа, с ее «душой», с ее «свободой», с ее «любовью», с ее «языком». Уберите природу как полноправное действующее лицо из «Судьбы человека», «Живых героев», «Жажды», как много потеряют эти фильмы в своей философской значительности.

Я позволю себе остановиться в связи с этим на последнем из названных мною фильмов — на «Жажде». О картине этой, созданной поэтом Григорием Поженяном и режиссером Евгением Ташковым, писали до обидного мало, хотя серьезные достоинства ее и немаловажные недостатки могли дать повод для интересного и обстоятельного разговора не только по самому фильму, но и по некоторым общим тенденциям отображения войны в ряде произведений искусства и литературы последних лет. В картине есть незначительный на первый взгляд эпизод (пять-шесть кадров), в котором не произносится ни одного слова, в котором затормаживается действие (в чрезвычайно напряженный момент), но который тем не менее является, на мой взгляд, философским и идейным центром картины. Пересказать этот эпизод чрезвычайно трудно. В монтажной записи он выглядит так: «..Твердохлебов смотрит на землю... Муравьи... Твердохлебов наблюдает за муравьями... Смотрит Твердохлебов... Бойцы... Смотрит Твердохлебов... Алексеенко: «Вперед!..» Ползет Твердохлебов...»

Твердохлебов (его превосходно, с какой-то пронзительно тонкой, печальной вдумчивостью играет В. Иванов) — один из тринадцати бойцов-десантников, выполняющих на вражеской территории задание необычайной важности и столь же необычайной трудности. Тесно прижавшись к земле, почти слившись с нею, бойцы ползком, медленно двигаются вперед. Секундная остановка. И как

часто это бывает, когда пристально и в упор всматриваешься во что-либо расположенное очень близко, крохотный кусочек земли — родной земли — перед взором Твердохлебова приобретает вдруг исполинские очертания. На нем идет своя, непрекращающаяся, деловитая жизнь. Озабоченно ползут куда-то огромные муравьи, перетаскивая за собою свои стебли и травинки. Не отрываясь, словно впитывая в себя всю полноту этой вечной и прекрасной жизни, смотрит Твердохлебов, и на лице его появляется (надо это видеть!) изумленно-счастливое выражение. Чуть слышно звучит приказание командира, и, снова двинувшись ползком вперед, к почти неминуемой смерти, Твердохлебов все с той же растерянной, горькой и радостной полуулыбкой бережно огибает стороной этот чудодейственный кусочек родной земли с ее непреоборимой и могучей ж а ж д о й жизни и созидания. (Эпизод этот прозвучал так сильно еще и потому, что он был подготовлен — не сюжетно, а смыслово — великолепной, хотя по действию столь же «проходной» сценой, когда, только что узнав о всей мере опасности полученного ими задания, Твердохлебов — Иванов в ответ на вопрос полковника: «Вам страшно?», —произносит с мягкой и мудрой, светлой горечью: «Нет. Я просто думаю».— «О себе?» —спрашивает полковник. И чуть помедлив, словно решив что-то очень важное для себя, отвечает Твердохлебов: «И о себе». Прекрасная и высокая человечность этого «И о себе» как бы освещает впоследствии и эпизод с муравьями, делая его понятнее, значительнее, глубже.)

О том, что прием этот как таковой ничего не значил бы сам по себе, вне общего идейно-философского замысла создавших фильм художников, свидетельствует хотя бы тот любопытный факт, что с абсолютно аналогичным приемом сталкиваемся мы в известном романе современного американского писателя Нормана Мейлера «Нагие и мертвые». В романе этом имеется эпизод, до мельчайших подробностей схожий с описанной выше сценой из «Жажды», но несет он совершенно иную смысловую нагрузку. Предлагаемые обстоятельства те же: группа солдат (как и в «Жажде», 13 человек) выполняет в годы второй мировой войны сложное и опасное задание командования на оккупированном японцами острове. Двигаясь ползком в нескольких десятках метров от расположения врага, один из солдат, Уилсон, останавливается на мгновение, плотно вжавшись в землю. Поскольку в данном случае мы имеем дело с произведением литературы, мне не придется, как это имело место выше, переводить созданные художником образы на язык другого искусства, мне останется лишь перевести эту сцену с английского на русский (извинившись предварительно перед читателями за возможное несовершенство перевода).

«Взгляд его уставился на кусочек земли в двух дюймах от него. Время остановилось, неподвижно повисло над ним. Он чувствовал, как в спину ему пекло солнце. Он вошел, погрузился в стрекочущие ритмы окружавшей его жизни насекомых, и квадратный фут земли, который был перед его глазами, стал увеличиваться, пока каждая былинка не выступила совершенно отдельно и четко... Ощущение размера исчезло... Все, что он видел, соизмерялось для него с размерами леса, но какого-то нового, необычайного леса, никогда не виденного им прежде.

Несколько муравьев проползли у самого его носа, обернулись, чтобы взглянуть на него, и поползли дальше. Каждый из них показался ему размером с корову. Он следил за ними, пока они не скрылись из поля его зрения.

— Хитрые, сволочи, черт бы их подрал!— подумал он устало».

Сходство, как видим, поразительное. «Кинематографичность» приема, которым пользуется в этом эпизоде Мейлер, также едва ли вызовет у кого-либо сомнение. И однако эти столь похожие по своим техническим приемам эпизоды несут совершенно различный идейный заряд. И дело даже не в том, что сами по себе звучат они несколько в разных тональностях. «Усталость» Уилсона меньше всего воспринимается в контексте как физическая усталость. Это и душевная опустошенность, и ощущение своего человеческого ничтожества перед глухим, огромным и враждебным миром природы. Один и тот же прием, одна и та же ситуация привели художников различного мировоззрения к противоположным результатам.

Упомянутый выше эпизод из «Жажды» интересен еще и тем, что мысль его — сама по себе довольно отвлеченная — реализуется авторами не через противопоставление природы человеку в о о б щ е (как это, увы, произошло с создателями фильма «Неотправленное письмо»), но путем тщательной разработки данного, к о н к р е т н о г о чело-

вического характера. Вступая в 60-е годы, советский кинематограф бережно сохраняет самое, быть может, значительное завоевание лучших фильмов 50-х годов — возрожденную горьковскую традицию внимания к человеку. Не к абстрактному представителю человеческого рода или даже советского общества, а к живому конкретному человеку, обладающему не только именем, фамилией и трудовой книжкой, но и своим человеческим характером, своей человеческой судьбой.

И в то же время в ряде фильмов последнего периода чувствуется стремление не только хранить, но и развивать дальше эту великолепную горьковскую традицию. В частности, если в некоторых фильмах 50-х годов — даже в таких отличных, как «Летят журавли» и «Два Федора»,— повышенное внимание к отдельной человеческой личности приводило порой к тому, что повествование строилось вокруг одной-двух человеческих судеб, превращаясь, по существу, в монодраму, то ныне все более заметна тенденция полнее показывать человека в его общественных связях. Героем фильма все чаще становится коллектив, причем достигается это отнюдь не за счет нивелировки отдельных образов, а за счет максимального их выявления в о б щ е с т в е н н о й сфере деятельности. Интересно отметить, что группа людей, связанных между собой жизненными обстоятельствами, стоит в центре и советских фильмов «Все начинается с дороги» и «Жажда», и советско-французского фильма «Нормандия—Неман», и французского фильма «Милые женщины». Но если советские художники, избирая предметом изображения жизнь группы людей, стремятся выявить их о б щ н о с т ь, то для Шаброля в «Милых женщинах» (как и для упоминавшегося мною Н. Мейлера, автора романа «Нагие и мертвые») этот же прием служит средством показать трагическую р а з о б щ е н н о с т ь даже близко как будто бы связанных между собой людей в буржуазном обществе.

Даже в «Балладе о солдате» или, скажем, «Колыбельной», где сам характер сюжетного построения не давал, казалось бы, возможности поставить в центр повествования коллектив, индивидуальные судьбы героев не воспринимаются изолированно.

Одна из причин этого видится мне в том, что в обоих этих фильмах (так же как и в «Ждите писем», «Сереже», «Все начинается с дороги») лица так называемого «второго плана» перестают, по существу, быть ими, становятся вровень с «ведущими» героями. Самым, быть может, большим недостатком «Жажды» и является то обстоятельство, что авторы ее не сумели заинтересовать нас конкретной человеческой судьбой к а ж д о г о из тринадцати бойцов, как это удалось им сделать в отношении Твердохлебова и молоденького большеглазого солдата по прозвищу Уголек. А добиться этого было можно —и вовсе не путем тех хитроумных сюжетных инъекций, которыми авторы фильма попытались оживить искусственно выдвинутую ими на первый план фигуру Безбородько, а теми же простыми (и, разумеется, сложными в своей простоте) средствами, которые сделали нам понятным и близким ничем, казалось бы, не примечательного Твердохлебова.

Если в «Жажде» при всех ее достоинствах центральный герой (вернее, тот, кого создатели фильма сочли таковым) получил неинтересное и бледное решение, то в кинофильме «Все начинается с дороги», при всех его многочисленных просчетах, образ Степана Бокова в исполнении В. Авдюшко получился столь впечатляющим и по праву стал в центр повествования не по своей сюжетной функции, не по своему служебному положению, а по мере н р а в с т в е н н о г о в о з д е й с т в и я, оказываемого им на окружающих. Преемственность этого образа по отношению к Василию Губанову из фильма Габриловича и Райзмана представляется мне столь же очевидной, как и его прямая связь с одновременно вышедшим на сценические подмостки Сергеем Серегиным, героем «Иркутской истории» Алексея Арбузова. Они очень разные, эти двое советских молодых людей 50-х годов XX века, и в то же время есть в них и нечто общее, что делает их истинными героями н а ш е г о времени: нравственная чистота и высокая одухотворенность интеллекта.

Хорошая комедия «Неподдающиеся» хороша, между прочим, еще и тем, что она тоже накрепко «привязана» к нашему времени. Ситуации и образы этого фильма невозможно перенести, скажем, в 30-е годы (хотя для его немногочисленных собратьев по музе подобная операция прошла бы почти незамеченной). Окажись герои этой картины, безалаберные, но славные ребята, не дураки выпить и любители отколоть коленце, в одном из фильмов тех же 30-х годов, они вро-

де и впрямь выглядели бы там подлинными героями, и не из-за чего было бы тогда загораться сыр-бору. Недаром один из них приколол у себя над тумбочкой фотографии трех, должно быть, любимых им киноактеров,— и в числе их портреты Жарова и Пуговкина. Нетрудно догадаться, что́ именно привлекает «неподдающихся» в экранном облике их любимцев: в их представлении это рубахи-парни, отчаянные и милые выпивохи, предмет зависти и подражания той части зрительного зала, которая встречает отмачиваемые ими шуточки восторженным: «Во дает!»

Но (и в этом опять-таки точное попадание авторов фильма) сами-то эти ребята — люди нашего времени, и то, что роднит их, казалось бы, с некоторыми киногероями 30-х годов, является в них, по сути, внешним, случайным, наносным. Быть может, сами того не понимая, они давно уже переросли своих экранных кумиров с их духовной и интеллектуальной бедностью. (Надо ли подчеркивать, что я имею в виду лишь определенный круг ролей, исполнявшихся упомянутыми актерами, а отнюдь не их самих?) И рядом с названными двумя над тумбочкой висит еще один портрет — Бориса Андреева, как бы показывая то направление, куда будут развиваться не только эстетические вкусы героев картины, но и творческие устремления всего советского кинематографа, будущее которого во многом, мне кажется, зависит от актеров-творцов, актеров, умеющих крупно мыслить на экране, актеров, которым окажется под силу воплотить во всей его сложности духовный мир нашего современника, так, как удалось это, скажем, тому же Борису Андрееву в «Поэме о море», Сергею Бондарчуку в «Судьбе человека» или — размер роли ведь не имеет значения — Владимиру Иванову в упоминавшихся мною двух эпизодах из «Жажды».

Кстати, если видевшие фильм скажут мне, что эпизоды эти, на которых я так подробно останавливался, были несколько огрублены в моем пересказе, я с ними соглашусь. Замечу лишь, что это, видимо, неизбежно даже при самом легком и бережном прикосновении критического скальпеля к поэтической ткани истинно художественного произведения. То, что я неоднократно на протяжении этой статьи называл условно «приемом», далеко не всегда воспринимается в контексте фильма как таковой. Стремление «спрятать» прием столь же характерно для ряда фильмов последних полутора-двух лет, сколь характерной была еще недавно тенденция «обнажить» прием.

И то и другое представляется мне исторически вполне закономерным. Я хорошо помню, как ровно десять лет назад, когда «40-м годам» в советском кинематографе, казалось, не видно было еще конца, мне довелось случайно услышать горькое признание покойного К. Юдина. Дело происходило на съемке одного из эпизодов его картины «Смелые люди». «Если бы я работал над этой сценой лет 10—15 назад,— сказал он, обращаясь к одному из своих ассистентов,— я постарался бы снять ее как можно выразительнее и острее. А сейчас надо думать о том, как бы снять ее попроще да поглаже, чтобы придраться было не к чему». В 50-е годы кинематограф, по существу, заново утверждал себя как искусство, и повышенное внимание к форме, примат «как» над «что», столь заметные в ряде недавних работ и маститых и молодых художников, явились совершенно естественной реакцией на тусклость, невыразительность, сглаженность, провозглашавшиеся порой чуть ли не основными кинодобродетелями. И если ныне, в начале 60-х годов, мы становимся свидетелями того, как самые разные по творческим устремлениям художники равно стремятся, выражаясь словами Блока, «не перегружать произведение искусства искусством», то происходит это не от бедности, не от скромности, не от унижения, прикидывающегося гордостью, а от сознания своей силы, своего богатства, своего умения.

Рассказывая о своей недавней работе с Росселини, Сергей Бондарчук привел следующее его утверждение: «В кино... восхищение актерами, режиссерской или операторской работой сразу уничтожает достоверность — главную силу воздействия на зрителя». Я не знаю, вспоминал ли итальянский режиссер, что ровно две тысячи лет назад под небом того же Вечного города прозвучала та же вечная истина: «Там, где искусство обнаруживает себя,— исчезает правда»; не знаю, в какой степени соотносится она, эта истина, с нынешней творческой практикой итальянских кинематографистов, но убежден, что советское киноискусство вступает сейчас в период, когда мысль эту (при всем полемическом перехлесте конкретного ее выражения) следует вспоминать почаще. Апло-

дисменты, возникающие на просмотрах во время демонстрации фильма, меня, честно говоря, порой настораживают.

Никто, надеюсь, не поймет меня так, что я не склонен испытывать восхищение актерами, режиссерской или операторской работой. Однако демонстративная подача «приема», как бы интересен и тонок он ни был сам по себе, разрушает подчас целостность восприятия, рвет контакт между творческой мыслью художника и творческой же мыслью зрителя. Именно поэтому упоминавшийся едва ли не во всех рецензиях как образец тонкости и вкуса кадр из «Сережи», где мы, не видя мальчика, догадываемся по упавшим на лист слезинкам, что он плачет, представляется мне чуть-чуть придуманным, слегка кокетливым. А между тем в целом как раз «Сережа»-то и дает пример отличной, тонкой, ненавязчивой работы, отличающейся редкой целостностью и гармоничностью.

В картине этой есть интереснейший эпизод, который я назвал бы, если бы простилось мне подобное выражение, — ее эстетическим центром. Творческое кредо авторов заявлено в этом эпизоде с некоторой даже чуть нарочитой, дерзкой наглядностью. Я попытаюсь снова извлечь из живой ткани фильма этот «прием», тем более что отроду ему по меньшей мере несколько сот лет. Встречаясь с ним в пьесах Шекспира и Мольера, Чехова и Ануйя, мы называем обычно этот прием «сцена на сцене». В кинематографе, где он также давно применяется (вспомним хотя бы «Последний миллиардер» Рене Клера), его, вероятно, следует назвать «экран на экране». Если искусство является отражением жизни, то, используя этот прием, художник создает как бы «отражение отражения». Читатель, конечно, догадывается, что речь идет о том эпизоде из «Сережи», где «живой» Коростелев, сидя в клубном зале, видит перед собой на экране «кинематографически отраженного» Коростелева. В одной из рецензий на фильм уже отмечалось, что создатели его с намеренной полемичностью противопоставили экранного Коростелева с его одеревенелой монументальностью Коростелеву всамделишному, живому. Но, думается, «противопоставление» это начинается раньше, в ту секунду, когда, словно раздирая тончайшую и прозрачную вязь созданной авторами кинематографической и жизненной реальности, на экран вдруг с ошарашивающим грохотом врывается бешено мчащийся поезд. Вначале не успеваешь даже сообразить, в чем дело, к чему он тут, чувствуешь только какой-то скрежещущий диссонанс, — хотя, казалось бы, что́ другое, как не стремительное движение поезда и убегающие вдаль рельсы, и является непременным и вечным (еще с люмьеровских времен) атрибутом «чистой» киноспецифики. (Вспомним заодно, что и в «Балладе о солдате», где, казалось бы, сам бог велел использовать эффекты, связанные с движением поезда, для того чтобы несколько «подстегнуть» вялое, по мнению некоторых, развитие действия, прием этот употреблен на редкость скупо и экономно. Как бы ни были различны творческие почерки создателей «Баллады о солдате» и «Сережи», экспрессия этих фильмов не в перипетиях «острого» сюжета, а в драматизме человеческих судеб, и они равно не нуждаются в холодных припарках поверхностного динамизма.)

Теми же кинематографически-железнодорожными кадрами открываются фильмы «Все начинается с дороги» и «Ждите писем». Но если в первом из них это обычный, хотя и не вызывающий в данном случае возражения прием, то во втором сама «обычность» этого приема («начало этой повести вам хорошо знакомо» с едва уловимой иронией комментирует голос за кадром) включена во внутреннюю полемику, которую ведут создатели фильма с примитивным пониманием киноспецифики.

Впоследствии авторы фильма, используя тот же прием «экран на экране», еще резче столкнут подлинное искусство, как они его понимают, со сладеньким и легко усваиваемым киносуррогатом, настоящую жизнь — с ее мнимо кинематографическим отражением. Как поезд, ворвавшийся вдруг в «Сережу» из какого-то иного, привычно-потустороннего киномира, — так ошеломляют нас здесь поначалу внезапно вползающие откуда-то в звукопись фильма обольстительно-вкрадчивые плоскостные интонации мурлыкающего голоска популярной киноактрисы. Затем на экране — втором экране — появляется и она сама, с гитарой в руках, на фоне нарисованного неба, нарисованной ущербной луны, нарисованных тусклых звезд. Красивая и томная, с ослепительно-зазывной улыбкой, приглашает она тесно сидящих на грубо сколоченных деревянных скамьях зрителей — героев фильма — приобщиться к этой томительно-сладостной жизни

зайти, непременно зайти в «музыкальный магазин». И, словно не выдержав приторной духоты этой выдуманной ночи, выдуманной улыбки, выдуманной жизни, один из зрителей встает и выходит — выходит в настоящую ночь, в настоящую жизнь.

Трудно удержаться от того, чтобы не вспомнить и еще один фильм, выпущенный почти одновременно с «Сережей» и «Ждите писем», где также использован прием «экран на экране» и где эпизод этот также воплотил в себе, хотя на этот раз вопреки замыслу авторов, их эстетическую программу. Я имею в виду тот эпизод картины «Весенние грозы», когда герои ее, удобно усевшись в партере кинотеатра, знойным шепотом выясняют свои отношения, в то время как на экране перед ними проходит в кадрах кинохроники настоящая жизнь, до которой нет дела ни им, ни режиссеру фильма. Если в «Сереже» и «Ждите писем» «второй экран» как бы воплотил в себе ту примелькавшуюся и привычную ложь, которая до недавних пор обозначалась ходким выраженьицем: «как в кино» (последнее время на смену ему пришло, кажется, не менее язвительное: «как в телевидении» —смотри, например, у Погодина в его новой пьесе: «Мы ведь всерьез, а не для телевидения»), то в «Весенних грозах» тот же «второй экран» с его невыдуманной правдой еще резче оттенил надуманность и фальшь самого фильма.

«Не как в кино». Как бы ни было полемически заострено и условно это определение, в конце концов и отказ от обветшалых драматургических канонов «острой» сюжетности, и стремление «спрятать» прием, и обостренное внимание к человеку в его общественных связях, и даже повышенный интеллектуализм ряда последних фильмов — все идет от этого же незамысловатого, казалось бы, требования. «Не как в кино» означает «как в жизни» — в н а ш е й, советской жизни, со всей ее сложностью, со всей ее красотой, с ее невыдуманным драматизмом и с ее духовным богатством. П р а в д а ж и з н и — вот что определяет собою поиски и свершения лучших фильмов последних лет. В пристальном внимании к правде нашей жизни, к тому новому, что, ежедневно и ежечасно появляясь в ней, требует новых средств своего кинематографического воплощения,— залог дальнейших творческих успехов советского кинематографа в пору строительства коммунизма, когда формируется новое сознание человека. Любой итог, любая удача важны не только сами по себе, но и своей устремленностью в будущее. Ибо в искусстве, как и в жизни,—

...прошлого тропы —
движенью узки.
Конец —
означает начало.

О ТЕХ, КТО ПРИНИМАЕТ ЭСТАФЕТУ

Сегодняшний день киноискусства проходит в напряженных творческих исканиях: кинодраматурги, режиссеры, актеры стремятся выразить в своих новых произведениях дух и смысл нашей эпохи, великой поры созидания коммунистического общества. В решениях новых тем, выдвинутых жизнью нашей страны, немаловажное место принадлежит режиссерам нового поколения, чьи первые самостоятельные работы были созданы на протяжении минувшего пятилетия.

Коллектив научных работников киносектора ленинградского Института театра, музыки и кинематографии совместно с группой московских киноведов поставил перед собой интересную и важную задачу: проанализировать эти фильмы, поразмыслить над тем, по каким направлениям идут творческие поиски нашей режиссуры вообще и, в частности, постановщиков-дебютантов. В подготовке таких исследовательских работ приняли участие Г. Капралов, А. Сокольская, Р. Мессер, М. Туровская, И. Шнейдерман, Е. Добин, Н. Зоркая, М. Мейлах, И. Садовская, Н. Ефимов, Р. Беньяш, Л. Муратов, Н. Горницкая, А. Пинскер и Г. Плисецкий. Отдельные работы посвящены творчеству С. Бондарчука, Г. Чухрая, Я. Сегеля и Л. Кулиджанова, М. Хуциева, Т. Абуладзе, С. Ростоцкого, В. Шределя, М. Ершова, Г. Данелия и И. Таланкина и других, чьи имена как режиссеров-постановщиков приобрели известность за последние годы.

Статьи ленинградских и московских киноведов, посвященные молодой режиссуре советского кино, будут опубликованы в специальном сборнике, выпуск которого запланирован издательством «Искусство». Ниже мы печатаем в сокращенном виде несколько работ из этого цикла (редактор А. Сокольская).

Г. Капралов

Мерой времени

Последнее пятилетие в развитии нашей кинематографии отмечено широким, активным выдвижением новых режиссерских имен. Бурное, плодотворное пятилетие! Достаточно сравнить его с послевоенными десятью годами (когда появление новых режиссеров было редким событием), чтобы особенно отчетливо увидеть какие отрадные перемены произошли в киноискусстве.

Приток свежих сил явственно ощутим и в кинодраматургии. За последние годы появилось также много талантливых молодых актеров, операторов, художников, композиторов. Их творчество требует самого пристального внимания! Но в этом кратком обозрении, не умаляя значения других профессий в кино, пойдет разговор лишь о режиссерах...

М. Хуциев, Ф. Миронер, А. Алов, В. Наумов, Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, Л. Кулиджанов, Я. Сегель, С. Самсонов, М. Швейцер, В. Скуйбин, Э. Рязанов, Т. Лиознова и другие немало говорящие нашему зрителю фамилии появились на экранах в 1956—1958 годах или чуть ранее. Затем к ним присоединились также быстро завоевавшие признание —С. Бондарчук, М. Калик, Г. Габай, А. Баталов, В. Шредель, Ю. Чулюкин, Т. Вульфович, Н. Курихин. А совсем недавно порадовали

зрителей своими первыми работами И. Таланкин и Г. Данелия, литовская четверка—В. Жалякавичюс, М. Гедрис, Б. Браткаускас, А. Жебрюнас. Нет сомнения, что в ближайшем будущем все новые и новые таланты будут пополнять славный отряд советской кинорежиссуры. Ведь процесс этот не случаен. Он — закономерное следствие общего могучего подъема всех творческих сил, который переживает наша страна после исторических XX и XXI съездов партии.

Режиссеры-дебютанты создали большинство художественных фильмов, наиболее приметных в истории советской кинематографии минувшего пятилетия: «Сорок первый», «Весна на Заречной улице», «Ветер», «Два Федора», «Это начиналось так...», «Чужая родня», «Дом, в котором я живу», «Дело было в Пенькове», «Чужие дети», «Отчий дом», «Неподдающиеся», «Карнавальная ночь», «Последний дюйм», «Ночной гость», «Жестокость», «Колыбельная», «Зеленый фургон», «Сережа», не говоря уже о «Судьбе человека» и «Балладе о солдате».

По-разному происходило становление творческих биографий этих режиссеров. Одни из них осуществили свои первые самостоятельные постановки сразу, едва покинув стены кинематографического вуза. Другие, получив специальное образование еще в сороковых годах, ждали возможности попробовать свои силы долгий ряд лет, помогая мастерам старшего поколения в качестве ассистентов. Третьи приступили к режиссерской работе, пройдя перед этим большой путь артистов кино и завоевав признание зрителей замечательным исполнением сложных ролей.

Те, кого мы сегодня называем «молодыми», не принадлежат к одному поколению: среди них есть и едва вышедшие из юношеского возраста, и такие, которые в годы Великой Отечественной войны уже были солдатами и офицерами. Так что назвать их всех молодыми было бы далеко не точно, хотя действительно большинство из них молодо, молодо по творческому возрасту.

Они избрали для своих дебютов различный жизненный материал. Их внимание привлекли самые различные произведения литературы и кинодраматургии. Они выступают в разных жанрах. Многие из них обладают своим, пусть не всегда четко выявленным художественным почерком, манерой.

И все же при всех различиях их сближают и некоторые важные общие черты, некое внутреннее единство. Оно определяется временем, которое их выдвинуло, и традициями, давшими им опору для самостоятельного движения.

Пафос поисков, бесстрашной разведки жизни, суровой и беспощадной правды, которая должна быть сказана во имя того, чтобы увереннее, стремительнее двигаться вперед, пронизывает их лучшие фильмы.

Эти фильмы сделаны не холодными руками ремесленников. В них бьется страстная мысль и горячее сердце советских художников, стремящихся, говоря словами горьковского Нила, «тому —помешать, этому — помочь».

Конфликты в их фильмах не конструируются по заранее расчерченной схеме, положительные и отрицательные качества героев не дозируются по неведомо откуда взявшимся рецептам. Оригиналом и мерой здесь служит сама жизнь, которая и торжествует на экране, развивающаяся по своим законам, а отнюдь не по режиссерскому произволу.

Мужественное творчество В. Тендрякова, раздумчивая лирика И. Ольшанского, острая психологическая драма Б. Лавренева, умные сценарии Б. Метальникова с присущей им сердечной интонацией, наконец, гениальное творчество М. Шолохова —вот то, что в первую очередь привлекло внимание молодых режиссеров, с их тяготением к изображению неприкрашенной правды жизни.

Просмотрев фильмы «Земля и люди» и «Дело было в Пенькове» С. Ростоцкого, «Чужая родня» М. Швейцера, «Это начиналось так...» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Отчий дом» Л. Кулиджанова и другие и сделав поправку на все слабости и недоговоренности, какие в них есть, можно представить себе, как жили, трудились, над какими вопросами мучались, как перестраивали хозяйство и самих себя люди колхозной деревни середины и конца пятидесятых годов.

Обостренное внимание к жизни простых советских людей, ко всем обстоятельствам их повседневного труда, к их заботам и волнениям определяет выбор угла зрения, формы, стилистики многих из названных фильмов. В этом можно ощутить известную полемику с теми кинокартинами прошлых лет, в которых основное место отводилось изображению исключительной личности, поставленной, как правило, на котурны, поднятой почти в заоблачные высоты. Народу, рядовым строителям и творцам жизни были отведены лишь роли статистов, эпизодических персонажей, призванных оттенить, подчеркнуть величие и недосягаемость главного и единственного героя.

Но определяющим здесь, конечно, является не эстетическая полемика, а сам характер изображаемой советской действительности, где люди, создающие материальные и духовные ценности, сами вершат судьбы свои и своего государства.

Человечностью, любовью к герою, рядовому, но не заурядному, привлек внимание, завоевал широкое признание во всем мире фильм Л. Кулиджанова и Я. Сегеля «Дом, в котором я живу», поставленный по сценарию И. Ольшанского. Исследуя духовный мир современника, авторы этой кинокартины пока-

зали, что он отнюдь не прост и не односложен. Под покровом обыденности он часто скрывает богатства пытливого ума и щедрой души, героические порывы и романтические устремления.

Простой советский человек проявляет себя как героический человек в самом высоком смысле этого слова, и его героизм тем более значителен, что обнаруживается не как мгновенная вспышка предельно сконцентрированной воли, не как нечто исключительное, что может быть лишь раз в жизни, а как ставшая обычной собранность всех нравственных сил и способностей, отданных великому делу, которому служит весь советский народ.

С особой яркостью, талантом, магией художественного воздействия красота и величие рядового советского героя раскрыты в таких фильмах, как «Судьба человека» С. Бондарчука и «Баллада о солдате» Г. Чухрая.

Гуманизм народа, окрыленного самой человечной из всех целей, которые когда-либо реально ставились людьми, нашел в этих произведениях художественное выражение, потрясающее своей жизненной правдой и высокой поэзией. Типические черты людей нового мира переданы в образах Андрея Соколова и Алеши Скворцова как присущие миллионам таких же, как и они, простых и великих героев Советской страны.

Карл Маркс писал: «Предположи человека как человека и его отношение к миру как отношение человеческое, и в этом случае ты сможешь любовь обменивать только на любовь, доверие только на доверие и т. д.».

Андрей Соколов и Алеша Скворцов могли бы жить в мире, где любовь обменивалась бы только на любовь и доверие только на доверие. Они берутся за оружие лишь тогда, когда их принуждает к этому жестокий и вероломный враг.

Эти фильмы, как и другие лучшие произведения новых режиссеров, созданы с позиций партийного искусства, занимающего самые передовые рубежи в непримиримой борьбе идеологии гуманизма, мира, дружбы между народами против идеологии человеконенавистничества и войны. Они утверждают мораль коммунистическую, истинно человеческую против той, что провозглашает хищничество и паразитизм нормой жизни.

Стилистика фильмов «Судьба человека» и «Баллада о солдате», все средства их художественной выразительности, нередко новаторские, служат утверждению красоты нового, обличению мерзости отживающего.

Несмотря на трагизм изображенных событий, эти произведения оптимистичны. Они жизнеутверждающи по своей глубинной сути, так как пронизаны мощным чувством исторической необоримости нового, озарены светом великой цели, неодолимое движение к которой составляет сущность всех мировых событий нашего века.

В лучших фильмах, о которых идет речь, ощутимы живая преемственность и новое развитие тех великих традиций советского кинотворчества, которые ранее завоевали ему мировое признание, сделали его первооткрывателем новых путей в искусстве, учителем мировой прогрессивной кинематографии.

Разве можно представить «Судьбу человека» и «Балладу о солдате» без творческого овладения тем неоценимым опытом, который накоплен советскими мастерами кинематографа, создавшими «Землю», «Чапаева», трилогию о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Комсомольск», «Встречный», «Член правительства» и другие классические произведения. Глубина патриотического замысла, умение показать связь судьбы человеческой и судьбы народной, соединение эпического размаха с пристальным вниманием к индивидуальным характерам, тонкого психологизма, лирики с романтической окрыленностью и высокой героикой, смелые поиски новых выразительных средств для раскрытия нового содержания ставят фильмы С. Бондарчука и Г. Чухрая в ряд с самыми замечательными достижениями советского киноискусства.

Но отмечая бесспорные завоевания режиссеров минувшего пятилетия, нельзя не видеть и некоторые слабые стороны их общей работы, а также неверные тенденции, проявившиеся в отдельных произведениях.

Самые крупные успехи достигнуты этим отрядом кинематографистов в работе над материалом исторического прошлого, хотя и близкого, безмерно волнующего, остающегося и по сей день актуальным, но все же прошлого. Небывалое по своим масштабам сегодняшнее коммунистическое преобразование мира, современность в самом прямом значении этого слова, жизнь героев наших дней редко находит отражение в их произведениях.

Нет в их активе фильма, в котором в полный рост был бы показан наш современник, человек высокого интеллекта, умеющий обнять своим умственным взором гигантское поле исторической битвы социализма с капитализмом.

Новая нравственность, психология, духовный мир строителей коммунизма формируются в коллективном труде, в бескорыстном творчестве ради общей цели. Но поэзия освобожденного труда, человек, преобразующий мир, ждут нового художника довженковской силы.

Изображение современности оказывается в иных картинах суженным, лишенным воздуха, горизонтов. Так, например, Т. Абуладзе в фильме «Чужие

дети» поместил своих героев в некую почти условную среду, как бы оборвал их естественную связь с окружающим миром и тем самым лишил свое произведение красок, которые позволили бы ему поднять частный случай до степени высокого обобщения. В истории, рассказанной Т. Абуладзе с покоряющим психологизмом, поэзией, человечностью, все же не вскрыты общественные закономерности нашей жизни.

Конечно, масштаб произведения не измеряется размером строительной площадки, города, колхозного поля, где происходит действие. События могут развертываться и в одной комнате, но за ними зритель должен ощутить огромные просторы современного мира, движение истории наших дней.

В пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие» центральный герой не покидает своего дома, и зритель ни разу не выходит за его стены. Но в столкновениях Булычова с «другими», в его спорах с ними, во всем его трагическом бунте отражаются гигантские общественно-политические бури, ощущается приближение пролетарской революции.

Важен масштаб чувств героя, широта его взглядов, их общественное значение. Важно, чтобы в выбранных художником конфликтах и характерах как бы просвечивало время, эпоха. А «Чужие дети» и «Два Федора» М. Хуциева поведали значительно меньше, чем могли бы, о времени, обществе, исторических процессах развития нашей жизни. В них нет единства частной судьбы и народного бытия, их лирика лишена оплодотворяющего дыхания большой гражданственности, а идейный итог не поднимается к философии социалистического века.

Несколько эпизодов, связанных с усыновлением солдатом Андреем Соколовым беспризорного Ванюши, становятся почти символическими, обретают огромное этическое, философское наполнение, выражают самую суть характера именно советского человека.

Режиссер добивается этого благодаря тому, что, следуя за Шолоховым, дает сначала возможность зрителю узнать Соколова в обстоятельствах, отношениях и связях всенародного испытания. А что мы можем рассказать о Нато, главной героине «Чужих детей»? Уйдя от анализа предпосылок, которые определили характер этой девушки, Абуладзе перерезал главную питательную артерию своего прекрасного замысла.

Но вместе с тем многое и в «Чужих детях» и в «Двух Федорах» заставляет нас ожидать от создателей этих фильмов самых серьезных творческих успехов в ближайшем будущем. Меткость взгляда, поэтическая взволнованность, любовь к человеку в сочетании с режиссерским талантом—всеми этими немаловажными качествами обладают и Т. Абуладзе и М. Хуциев. Думается, что критически оценивая свои первые опыты, они, и Т. Абуладзе и М. Хуциев, создадут новые яркие, глубоко правдивые, широкого общественного звучания фильмы о наших днях и наших героях.

Молодые режиссеры проявили стремление к большим поэтическим обобщениям, к созданию характеров емких, типических. Так, в фильме «Живые герои» все, что происходит в новелле «Последний выстрел», насыщено богатым подтекстом, концентрирует большие социальные изменения, переживаемые послевоенной литовской деревней, властным вторжением нового солнечного мира и озлобленным отступлением черных сил, родившихся на собственнических наделах буржуазной Литвы. В небольшом фильме В. Шределя «Ночной гость» в образе Пал Палыча воплощается целая философия прилипчивого паразитизма, ласковой подлости захребетников, еще встречающихся в нашей жизни. Но такие обобщения, типические характеры все еще редки на экране.

Творческая молодость многих из недавно дебютировавших режиссеров не мешает им быть отважными разведчиками, обогащать палитру выразительных средств кинематографии, возвращать к жизни трудные и порой почти забытые жанры, как, например, жанр трагедии, так блистательно возрожденный фильмом Бондарчука, гротесковой комедии, талантливый опыт создания которой мы находим в «Зеленом фургоне» Г. Габая, лирико-бытовой психологической киноповести вроде «Сережи» И. Таланкина и Г. Данелия. Гармоническая ясность, романтическая чистота «Баллады о солдате», трагическое напряжение, динамизм, беспощадная суровость «Судьбы человека», ласковая и серьезная улыбка «Сережи», сатирическое преувеличение «Карнавальной ночи», лирическое раздумье «Колыбельной» делают эти фильмы несхожими, отмечают каждый из них «лица не общим выраженьем».

Однако поиски оригинальной формы, своего стиля, почерка принимают порой односторонний характер. Самодовлеющее стремление выразить себя, продемонстрировать во что бы то ни стало свою непохожесть на других привело ярко одаренных А. Алова и В. Наумова в их «Ветре» к тому, что построение кадра, монтаж, динамика событий приобретают у них самоцельное значение, уводят от серьезного рассмотрения и анализа выбранных жизненных проблем и человеческих характеров. И потому-то мысль, которую авторы пытались выразить якобы оригинально, свежо, ярко, оказывается в конечном итоге лишь декларативно заявленной и проиллюстрированной.

В связи с работами режиссеров, которым посвящена настоящая статья, велись и ведутся споры, дискуссии о природе современного стиля киноиску-

ства. Но часто полемика носит схоластический характер.

В искусстве все конкретно: и то, что в данном произведении воспринимается как открытие, озарение, вершина мастерства, в другом будет восприниматься как штамп, банальность, ремесленничество. В поэзии долгое время велись споры, что современнее—классический стих или «лесенка» Маяковского. Но глубоко современным оказался и стих Маяковского и стих Твардовского, в частности в его поэме «За далью — даль», форма которой внешне весьма традиционна. Можно указать и на ряд фильмов, где нашли свое применение самые новейшие методы киносъемки, последние открытия в приемах монтажа, построения кадра и т. п., но эти фильмы оказались на поверку старомодными, а другие, на первый взгляд решенные традиционно, прозвучали как истинно новаторские. Только новизна содержания в искусстве рождает истинное новаторство формы. Только открытие новых качеств, новых граней окружающего нас социального мира позволяет художнику стать подлинным мастером-новатором.

При всех частных, порой весьма серьезных, принципиально существенных просчетах и ошибках режиссеров последнего пятилетия советская кинематография получила в их лице обнадеживающее, многообещающее пополнение. В их работах отчетливо выражено стремление быть, как учит партия, ближе к жизни, смотреть на все непредубежденным взглядом. Они отвергают умозрительную иллюстративность, бездумный штамп, худосочную декларативность. Им чужды фотографичность и натуралистическое копирование. Они ищут новые, правдивые, живые, поэтические формы для раскрытия красоты и величия социалистического мира.

Они хотят говорить правду, вести со зрителем разговор искренний и сердечный, открывать большое в малом, высокую поэзию в обычном, повседневном, рядовом. Они стремятся быть достойными великих традиций нашего боевого, партийного, народного киноискусства, развивать и обогащать метод социалистического реализма.

И если они всегда будут соотносить свои замыслы и их воплощение с масштабом нашей великой эпохи, масштабом всемирно-исторических задач, которые так победоносно решает советский народ под руководством Коммунистической партии, то уже завоеванное ими умножится многократно и с уже достигнутых вершин они поднимутся к новым. Путь открыт!

И. Садовская

Судьба художника

«Судьба человека» — принципиально новое явление не только советской, но и мировой кинематографии. Не случайно пресса в различных странах мира единодушно оценивает его как шедевр мирового кино. Нередко фильм Бондарчука ставят рядом с «Броненосцем «Потемкин».

Несомненно, в картине «Судьба человека», живут лучшие традиции советского киноискусства, живут героическое начало и могучие поэтические обобщения «Броненосца «Потемкин», живет в нем и суровая проза «Чапаева». Бондарчук развивает эти традиции, привносит в искусство черты своего времени. Это как бы следующая ступень познания искусством образа нашего современника.

Современные зарубежные критики и сами кинематографисты, наблюдая за развитием новых черт в киноискусстве, чаще всего ищут их происхождение в самом искусстве, в его течениях. Метод нашего анализа идет другим путем и начинается с исследования нового содержания в искусстве, которое отражает объективные процессы действительности и требует рождения новой формы.

А новое содержание неизменно ведет к поискам новой формы. Язык современного искусства все больше отличается внешним лаконизмом, скупостью в отборе деталей, обостренным вниманием к созданию «атмосферы», к использованию тончайших нюансов.

Авторы фильмов стараются ввести зрителя в свою лабораторию мысли и чувств, заставляя его стать соучастником открытия «атомов» человеческого ума, заглянуть в самые тайники человеческой души.

Рождение нового стиля в искусстве связано с развитием эстетических вкусов современников.

Разумеется, ростки нового, современного искусства можно обнаружить не в тысячах фильмов последнего десятилетия и даже не в сотнях, а скорее в десятках, но, не составляя абсолютного большинства, они прокладывают новые пути, движут вперед киноискусство.

К концу 50-х годов появилась талантливая картина «Летят журавли». Она отличалась поисками нового изобразительного киноязыка. В этом фильме авторов интересовали не сами по себе события войны, а люди, их чувства, их мысли. Это уже не война как событие, а скорее исследование средствами искусства влияния войны на человека.

Тяготение к личной теме ощущает большинство молодых режиссеров, пришедших в эти годы в кино. В картинах «Дом, в котором я живу», «Весна на Заречной улице», «Два Федора», «Наш двор» и в ряде других поиски шли по линии показа на экране внутреннего мира героя, его раздумий, его чувств.

В этом ряду особенно выделяется фильм Г. Чухрая «Баллада о солдате». Как режиссер и как соавтор сценариста В. Ежова, он сумел раскрыть духовное богатство еще очень юного советского гражданина, в простых, казалось бы, будничных делах отразить красоту характера этого начинающего свою жизнь человека.

«Эти произведения,— пишет С. Герасимов о фильмах «Баллада о солдате» и «Судьба человека», — для которых реалистическое отражение жизни в ее естественных, несмещенных пропорциях есть основа художественной формы, думается, легче всего опосредствуют закономерности нашего творческого метода»*. ...В «Судьбе человека» Сергей Бондарчук стремился проникнуть во внутренний мир героя, показать его личную жизнь, но вместе с тем он хотел раздвинуть границы личного, интимного и создать обобщенный характер. Молодой режиссер сумел передать на экране шолоховские раздумья над «судьбами человеческими, судьбами народными».

В «Судьбе человека» отчетливо ощущаются связи с развитием современного мирового киноискусства, пытающегося проникнуть как можно дальше в глубь человеческой души, и вместе с тем Бондарчук стремится окинуть взглядом целый мир, показать не только человека современности, но и саму современность.

Рассказ Шолохова по своему характеру, по образному строю, по предельному лаконизму дал возможность режиссеру создать произведение большого современного звучания как по идеям, которые волнуют сегодня человечество, так и по новым выразительным средствам.

Одна из особенностей творческого решения авторов заключается в том, чтобы заставить зрителя взглянуть на мир глазами героя. Этот прием понадобился сценаристам Ю. Лукину и Ф. Шахмагонову, режиссеру С. Бондарчуку, чтобы передать шолоховскую интонацию, вслед за писателем раскрыть глубину души русского человека, передать непосредственность и настроение рассказа.

Фильм отличается единством замысла и стилистических средств, направленных на раскрытие конфликта между социалистическим гуманизмом и идеологией фашизма, античеловеческой по своей природе.

В каждом эпизоде, в каждом кадре «Судьбы человека» чувствуется творчество коллектива единомышленников. И это отвечает тенденциям развития современного киноискусства как искусства ансамбля.

В работе над фильмом С. Бондарчук выступает как дирижер великолепно сыгранного симфонического оркестра, давая возможность каждому солисту, каждому исполнителю раскрыть свою индивидуальность, будь то оператор, художник, композитор или актер.

Бондарчук весьма смело пользуется всем арсеналом выразительных средств, накопленных мировым искусством. Мы можем увидеть в его картине рядом с документальной манерой изображения сильные экспрессивные приемы; острые публицистические решения сменяются в других эпизодах поэтическими. Использование различных приемов всегда диктуется у него содержанием и нигде не превращается в самоцель. Каждый эпизод фильма дает этому яркое подтверждение. Таким образом, новаторство у Бондарчука начинается с содержания, которое он облекает в острую форму, ища выражения того, что может быть названо эпическим дыханием нашей эпохи. Язык режиссуры Бондарчука предельно лаконичен, но нигде не утопает в подробностях. В каждой сцене он старается дать яркий, емкий, но весьма лаконичный по внешнему выражению образ. Главное — пробудить активность зрителя, заставить работать его мысль и воображение.

В поисках наиболее современного звучания фильма Бондарчук, так же как Товстоногов в театре, опирается на восприятие зрителя, на то, что он стал «лучше видеть и слышать».

Сценаристы и режиссер оставили почти нетронутой сложную композицию произведения — рассказ в рассказе. Первый рассказчик, правда, не персонифицируется, как у Шолохова, но его настроение, созданное картиной пробуждения природы, и его воспри-

---

* С. Герасимов. Поддельное и подлинное, «Искусство кино», 1960, № 6.

ятие рассказа случайного собеседника сливаются с настроением и восприятием авторов фильма.

Соколов рассказывает о своей жизни. Его воспоминания, окутанные туманной дымкой, начинают возникать на экране. Леса новостройки, девушка в белой кофточке с короткой челкой, наивная, скромная, с большими доверчивыми глазами, случайно подошедшая «поглядеть». Андрей почувствовал в этой «невидной» на первый взгляд девушке-сироте, воспитаннице детского дома, особую красоту и сердечность. Ведь смотрел-то он на нее не со стороны, а «в упор».

У Шолохова не было сцены первого свидания. Авторы фильма дописали ее, так как им важно было показать все первое — первое свидание, первую любовь, первого ребенка как самое характерное «общечеловеческое». У Соколова было все, как и у миллионов других: любовь, семья, дети, счастье.

Мало рассказано о мирной жизни нашего героя, и на экране она быстро прошла. Как бы в ответ на эти мысли мы слышим такие слова: «Спроси у любого пожилого человека — приметил он, как жизнь прожил? Ни черта он не приметил». Семья Соколовых становится большой. Она уже радуется успехам старшего сына — юного математика. Его портрет помещен в газете. А на экране на портрет юноши неумолимо наплывают ноги в солдатских ботинках. Война.

Если первые сцены даны как размытые в памяти воспоминания, то, чем ближе по времени то страшное, что пережил Соколов, тем более отчетливыми становятся события. На смену поэтической картине мира вступают грозные образы войны. Рушится семья, рушится счастье.

Чтобы показать начало войны и придать изображению истинно шолоховское звучание большой человеческой правды, режиссер прибегает в этих сценах к документальной манере съемки.

На экране проводы. Художественная простота, доведенная в своем изобразительном решении почти до кинодокумента, заставляет зрителя стать участником событий, снова пережить уже однажды пережитое. И кажется, что если просмотреть хронику тех лет, то именно подобные картины появятся на экране. Оператор не пользуется стремительными панорамами, резкими ракурсами, «эффектными» портретами. Станция. Эшелон мобилизованных готовится к отправке. Суровые лица солдат, последние объятия родных и близких. Где-то играет гармошка. Оператор проходит мимо них, как бы только фиксируя происходящее.

Режиссер не боится показать изуродованное страшным отчаянием лицо Ирины, такое, каким запомнил его Андрей: «губы от слез распухли, волосы из-под платка выбились, и глаза мутные, несмысленные, как у тронутого умом человека». Этот кусок сыгран актрисой З. Кириенко так, как написал его Шолохов и по внешнему выражению, и по внутреннему состоянию героини. Белые как мел губы, руки, сложенные крестом на груди, и сама она «вся вперед клонится, будто хочет шагнуть против сильного ветра...». При всей кажущейся простоте эта сцена приобретает эпический размах и перерастает в обобщенный образ матери-Родины, провожающей своих сыновей.

Так постепенно из темы «личного» горя вырастает тема народного горя, постепенно начинает смещаться взгляд художника, идущий от исследования «крохотного пространства душевной жизни» к показу мира с «высоты птичьего полета».

В следующих эпизодах перед Бондарчуком стояла задача раскрыть средствами кинематографа горькие шолоховские слова: «Ох, браток, не легкое это дело понять, что ты не по своей воле в плену. Кто этого на своей шкуре не испытал, тому не сразу в душу въедешь, чтобы до него по-человечески дошло, что означает эта штука».

На экране взрыв, контузия и тишина, которая обычно окружает оглушенного человека. Вместе с Соколовым мы стараемся очнуться от страшного кошмара. Кажется, что земля качается у нас под ногами, а фигуры врагов выплывают как из тумана. В первый раз смерть оказалась «на подходе». Немецкие автоматчики, которые «убьют и не задумаются», приближаются к Соколову. С трудом поднимается он на ноги. «Неохота лежа помирать»,— говорит об этом рассказчик у Шолохова.

Все эти приемы в изобразительном и звуковом решении помогают передать впечатления и ощущения героя в первые минуты плена. Но за ними идут часы, дни.

В последующих сценах Бондарчук прибегает уже к иным средствам. Он ищет и находит другие краски для передачи всех ступеней человеческого страдания.

Рисуя первую трагическую страницу в истории плена, Бондарчук прибегает к широким мазкам, чтобы вслед за трагедией одного показать трагедию многих. Церковь наполняется голосами. Советским людям трудно в одиночку. Они ищут своих, друзей, однополчан. Художники И. Новодережкин и С. Воронков пользуются сильными контрастами. Расписанные церковные своды. Лунный свет, струящийся через разбитый купол, вырывает то одну, то другую группу людей, снующих по притворам в поисках своих. Эхо дополняет колорит этой сцены.

Врач, как будто он не в плену, а среди своего полка после боя, выясняет, кто ранен, кто болен, кому нужна его помощь. Вправил вывихнутую при контузии руку Соколова. Улыбнулся своей доброй улыбкой,

как, видно, всегда улыбался пациентам, но вдруг словно черная туча воспоминаний закрыла эту улыбку, и он пошел дальше искать тех, кто нуждается в его помощи. Разных людей загнала судьба под эти своды...

Авторы фильма верны творческому принципу Шолохова — следовать правде, какой бы суровой она ни была. Своими руками душит Соколов предателя, угрожавшего выдать немцам командира-коммуниста.

Так сценаристы, а затем режиссер, художники, актеры создали монументальную картину первой страшной ночи плена. В этой сцене и в ряде других можно увидеть, как органично сливается каждый эпизод с последующим, как одно переходит в другое «незаметно», словно в жизни.

Бондарчук ищет в каждом эпизоде не столько формы показа события, сколько атмосферы, в которой происходит это событие и которая передает ощущения героя. Режиссер создает эмоциональный образ сцены, который дает зрителю пищу для размышлений.

На рассвете у старинной церкви выстроили пленных. Все холмы по округе заняты цепью автоматчиков. Офицер отбирает для расстрела коммунистов, евреев.

В изобразительном решении сцены подчеркивается утренний туман, который как бы отдает холодком и вызывает озноб. Эту картину рассвета помогает дорисовать звукооператор звуками пробуждающейся вдалеке деревни и пением первых петухов. Вся атмосфера сцены работает на передачу ощущений и впечатлений героя. Соколов остался в живых, но он видел этот первый расстрел, и осталось в его памяти доброе с грустными глазами лицо врача, так и не успевшего протереть свои очки перед смертью.

Режиссер везде очень лаконичен. Сцена концентрационного лагеря за колючей проволокой передается всего в нескольких кадрах. Льет бесконечный дождь. Луч прожектора освещает хлюпающие по грязи сапоги охранника. Луч скользит по колышкам с натянутой колючей проволокой, вырывает из темноты лица больных, мечущихся в горячке людей. Лишнее движение — и очередь автоматчика «успокоит» ослушавшегося.

Одним из наиболее ярких эпизодов в фильме оказался побег. Соколова взяли в плен, но не смогли заставить его примириться с этим. Стремление к свободе стало неотъемлемым качеством советского человека, дает ему силы на побег. И в фильме начинает звучать тема непокоренности. Она пройдет через многие эпизоды. Каким бы испытаниям ни подвергался советский человек, какие бы пытки ни вынес,— заставить его покориться невозможно.

Авторы фильма не воспроизвели всех событий побега, продолжавшегося несколько дней, тем не менее им удалось точно передать чувство вырвавшегося из плена человека. Все выразительные средства — музыка, изобразительное решение, динамическая съемка — помогают раскрыть тему борьбы за свободу.

Мы говорили о емкости эпизодов, о лаконизме языка, характерного для современного киноискусства, о большом внимании к передаче нюансов человеческих чувств и мыслей.

В своих высказываниях о постановке фильма Бондарчук неизменно подчеркивает необходимость возлагать большую нагрузку на ответное творчество зрителей.

В каждом эпизоде он ищет яркий образ, который вызовет у зрителей ассоциации и дорисует картину более яркими красками, чем это сделала бы подробная, скрупулезная детализация.

Одним из наиболее ярких примеров таких поисков является сцена у крематория. Постановщики «Судьбы человека» хотели дать в коротком эпизоде страшный образ фашизма. Они искали таких выразительных средств, которые бы в концентрированной форме передали не только трагедию людей, попавших под иго фашизма, но и раскрыли самую суть человеконенавистнической идеологии. Фашизм формирует садистов, для которых уничтожение человека — «обычное дело». Раскрывая это «обычное», режиссер строит всю сцену крематория на резких контрастах.

Чистенькая железнодорожная станция, стрелки аккуратно размещены по перрону и указывают на разных языках дорогу к «бане», репродукторы и даже оркестр — все подготовлено к встрече. Прибывает эшелон. Из товарных вагонов выгружают женщин, детей, стариков. Многоязычная толпа наполняет перрон. Истошные крики людей, потерявших в толпе родных, вопли матерей, от которых крепкие надсмотрщицы-арийки отрывают детей. И тут приходит в действие вся «машина». Радио дает точные указания, куда должны отправиться пленные, рассортированные по национальностям. «Встречающий» оркестр, с полным пониманием своего «назначения», старается заглушить вопли толпы звуками сентиментального танго. Ведь фашисты делают свое «обычное» дело. Сейчас новые сотни людей будут отправлены ими в крематорий. Три человеческих потока потянулись к приземистому зданию с высокой трубой. Выхода из него нет. Черный густой зловещий дым плывет параллельно земле. Аппарат провожает людей в эту могилу и поднимается к трубе, к дыму. Здесь наступает конец тысячам человеческих жизней. А в воздухе все тот же сентиментальный мотив «О донна Клара».

Крематорий показан с необычного ракурса, все линии перекошены. Этот кадр, снятый с большой экспрессией, подчеркивает дисгармонию происходящего. «Цивилизация», педантичная аккуратность, и человеческая бойня, вопли матерей, и сентиментальное танго, перекошенные линии крематория — все эти контрасты понадобились Бондарчуку для того, чтобы в образной форме раскрыть звериную сущность фашизма, контрастирующую с самой человеческой природой. А разве не такими же контрастами, дисгармоническим звучанием охарактеризованы фашисты в Седьмой симфонии Д. Шостаковича?

И в фильме и в симфонии дисгармония человеческого и античеловеческого рассказана новым, современным, скупым языком искусства, рассчитанным на ответное творчество зрителя.

Бондарчук очень тонко передает многообразие оттенков рассказа о трагической судьбе человека.

Авторы фильма вслед за писателем стараются измерить силу и глубину души русского солдата. Они наблюдают за ним и тогда, когда увидел он разбитым родной Воронеж и свой собственный дом. Здесь в фильме отчетливо начинают звучать две темы. Одна — трагическая, опустошившая душу, и другая — светлая, тема надежды. Эти темы то чередуются, то идут параллельно, а иногда сливаются вместе.

Опять драматизм возникает из всех компонентов сцены. Черные остовы домов мрачно смотрят на Соколова, а рядом залитая солнцем дорога, на которой звучат звонкие голоса ребятишек, бегущих на речку.

Поражает точность выбора режиссером деталей, создающих атмосферу сцены. Вывеска «Чайная Урюпинского РПС», крыльцо этой чайной, возле которого лениво бродят куры да несколько грузовых машин неподалеку создают очень точную картину маленького районного центра. С кудахтаньем разбегаются куры, предоставляя малышу-оборванцу поживиться брошенной арбузной коркой. И неожиданно в своей, казалось бы, опустошенной до дна душе Соколов обнаруживает прилив горячего отцовского чувства, способного согреть маленькую человеческую жизнь. Он не только находит себе сына, он снова находит смысл жизни.

Соединяются две судьбы, два человека, которых «исказнила» жизнь.

Кабина старенькой машины. Постаревший от горя, взволнованный Соколов и мальчонка с грустными, по-стариковски смотрящими глазами, которые наполняются неподдельным детским счастьем, когда рядом оказался отец. Мальчик уткнулся в плечо Соколова, весь дрожит. «Как я тогда руля не упустил, диву можно даться. Но в кювет все же нечаянно съехал, заглушил мотор», — вспоминает рассказчик у Шолохова. И дальше — «постоял я так минут пять...». Эту паузу выдерживает Бондарчук. Он показывает съехавшую в кювет машину издалека. Мы медленно приближаемся к ней. Вокруг волнуется придорожная трава и стоит удивительная тишина, подчеркнутая стрекотом кузнечиков.

Паузы, наполненные большим подтекстом, мягкие переходы с передачей всех нюансов повествования отличает монтаж Т. Лихачевой. Пальцы монтажера как бы слышат рассказ Соколова. Они передают его неторопливый, плавный ритм. В большинстве сцен используются длинные планы. Можно рассмотреть все, что происходит в кадре, и о многом подумать — не потом (как это бывает в слишком торопливых фильмах), а тут же, пока план еще не ушел с экрана. Такой монтаж помог передаче раздумий писателя.

Соколов заканчивает свой рассказ, и, хоть мы и не потеряли ощущения первых кадров, — много таких людей можно встретить на дороге, — но к нему прибавилось еще одно чувство: как же красивы духовно и как сильны эти люди, как же силен русский народ.

Удаляются наши герои, что-то грустное есть в их походе по родной земле. Не устроена еще их жизнь в первую послевоенную весну. Постановщики остались верны суровой правде рассказа. И они провожают героев его словами: «...И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть на своем пути, если к этому позовет его Родина».

Так заканчивается эта кинематографическая симфония о судьбе советского человека. Бондарчук, сохранив дух шолоховского рассказа, усилил его звучание свежими, сильными красками. Это интереснейший пример творчески смелого решения задачи, когда различные средства художественной выразительности, казалось бы иной раз далеко отстоящие от творческого метода писателя, дали в конечном результате яркое выражение смысла и интонации рассказа. Мы уже говорили об экспрессивных приемах изображения крематория, концлагеря и т. д.

Эти сцены в полной мере передали силу гнева писателя и силу мужества человека, прошедшего через фашистский ад.

Все дописанные сценаристами сцены воспринимаются как шолоховские. Одни из них оказались сильнее, другие слабее, но нигде они не противоречат духу произведения. Бондарчук не упускает деталей, щедро разбросанных писателем по всему рассказу. Фильм отражает его размышления о жизни, о человеческих судьбах. В каждом кадре бьется напряженная режиссерская мысль. Бондарчук избежал здесь

огрубления и дидактической подачи идеи. Образы несут в себе авторскую оценку явлений жизни, а идея непроизвольно вытекает из самого действия. Сравнивая монтажную запись фильма с режиссерским сценарием, мы убеждаемся в том, что все основное было найдено Бондарчуком до съемок. Работа Бондарчука говорит о ясном вйдении режиссером всей вещи в целом.

Картина «Судьба человека» продолжает лучшие традиции советского кино. Это прежде всего искусство мыслящее. Не случайно зарубежные критики обнаруживают в фильме традиции Эйзенштейна и Пудовкина. Они видят эти традиции в масштабах картины, в решении массовых сцен, в сочности характеров. «Судьба человека» продолжает линию героической кинодраматургии «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Чапаева», «Щорса».

Хотя стилистические особенности фильма Бондарчука расходятся со всем строем довженковских картин, однако в нем можно найти ту же страстную любовь к простому человеку, ту же поэтическую интонацию в показе будничных вещей, ту же любовь к родной природе.

Некоторые эпизоды целиком построены на восприятии человеком природы — и поле овса, скрывающее Соколова, и березки, как Родина, принимающие его под свою защиту, и весенний разлив реки, возбуждающий в человеке чувство великой надежды.

Пожалуй, ни в одном из фильмов последних лет не раскрыта с такой художественной правдой сила нашего строя, которая живет в душе каждого советского человека. Неодолимость этой силы в полной мере прозвучала в фильме. Тема личная решается как масштабная, историческая, монументальная.

Показав необычное, которое для советских людей стало обычным, Бондарчук говорит о том, что героизм стал массовым, стал нормой поведения, он порожден всем образом нашей жизни. Соколов не осознает своего героизма, это понимает только зритель. Фильм заставляет людей взглянуть на самих себя и почувствовать перемены в собственной психологии, в образе мыслей, которые принес им советский строй. Шолохов и авторы фильма, как большие художники, раскрывают не результат, а истоки героизма. Они утверждают, что этот героизм не случайность. Готовность к подвигу и умение совершить его без ложного пафоса есть главная черта советских людей.

За будничностью и обыкновенностью скрывается героическое начало подлинно народного характера. Мы видим простого, рядового человека из народа. На его долю выпали тяжести войны, фашистского плена, потеря всех близких. Это не только сильный духом, мужественный человек — это умный человек. Трезвость народного ума, широта души, чувство юмора — все эти качества выявляют существо народного характера Соколова. Не в словах, а в поступках, в самих действиях героя раскрываются его душевные качества, его высокое чувство товарищества, его любовь к людям. Бондарчуку удалось подняться до больших обобщений, передать масштабность образа,— это русский человек по характеру, по строю мыслей, по складу души.

В фильме раскрывается и существо фашистской идеологии, которая даже умных людей превращает в садистов и преступников, убивая в них все человеческие качества. Тонко и четко обрисованы образы немцев, выпестованных Гитлером в духе ненависти ко всем народам, в духе «превосходства», которое якобы дает им право беспрепятственно убивать, сжигать, пытать людей.

Сегодня, когда еще не ушел из мира призрак фашизма и вынашиваются реваншистские планы, фильм звучит страстным призывом не допустить повторения трагедии. Разоблачив античеловеческую сущность фашизма и показав победу «всего живого», его неодолимость, фильм утверждает возможность преодоления всех трудностей на пути к миру.

Есть произведения искусства, которые определяют его развитие на много лет вперед, произведения, в которых находят решение назревшие творческие проблемы. К таким произведениям можно отнести фильм «Судьба человека».

По существу, Бондарчук делал фильм-монолог, но как мало в нем текста. Режиссер пользуется словом весьма экономно. Слово в этом фильме работает в неразрывной связи с другими компонентами. По своим жанровым признакам картина отличается новизной, о которой мы уже говорили выше. Герой не столько говорит, сколько думает на экране.

Работа с актером отмечена поисками самых тонких психологических нюансов при сдержанности внешнего рисунка. Зритель оставляется где-то на пороге душевных тайников, ему не раскрывается сразу все, а дается возможность самому разобраться в характере героя.

Мы говорили об особом ощущении Бондарчуком фильма как симфонического произведения. Это ощущение режиссера помогло ему придать картине эпическое звучание. Фильм «Судьба человека» важен для истории кинематографии не только как яркое, талантливое произведение. Он говорит о понимании режиссером сложных задач освещения жизни людей в эпоху атомного века, когда художник прежде всего должен быть гражданином, прежде всего настоящим, честным, смелым человеком, освещающим людям путь вперед.

И. Шнейдерман

В поисках стиля

Новое, послевоенное поколение кинорежиссеров вышло на самостоятельную дорогу с запозданием, но в обстановке на редкость благоприятной. В середине пятидесятых годов художественная жизнь с каждым днем становилась богаче, разнообразнее, ломая представления вчерашних выпускников ВГИКа о возможностях реалистического экрана. Показательным в этом отношении было воздействие фильма «Летят журавли». «Я помню,— свидетельствует С. А. Герасимов,— какое впечатление произвел этот фильм на молодежь нашей студии после первого просмотра. Люди выходили взволнованные до крайности, и я слышал, как с совершенно необычной страстью тут же у дверей высказывались первые суждения.

«После этого надо начинать все сызнова»,— говорили некоторые из молодых режиссеров.

С. Герасимов рассказывает об этой душевной потрясенности молодежи не свысока: лично для него картина Калатозова также означала, что «кинематограф как бы снова ожил», «словно бы снова выступил со свежей мускульной энергией молодого атлета»*. Кинематограф ожил! Его «пробуждение» отбросило яркий луч прожектора и в прошлое, и сквозь дымку истории опять проступили величественные очертания «Броненосца «Потемкина», полнее обрисовались контуры бессмертных фильмов — «Матери» и «Земли». Поэзия, лирика, философская глубина «Земли», заставляющие вспомнить классическое искусство Высокого Возрождения, патетичность «Потемкина», человечность «Матери», простота и неопровержимая правда «Чапаева» — все это предстало перед молодыми режиссерами в новом, истинном свете.

Режиссерская молодежь искала пути своего художественного самоопределения. На одном полюсе ее стилистических исканий— темпераментные фильмы Алова и Наумова. Толкование сюжета как вереницы резких эмоциональных ударов (новое подобие «монтажа аттракционов»), поиски исключительных, до парадоксальности, ситуаций, подчеркнутый динамизм, система романтических контрастов, ритмизованных повторов, острых ракурсов, сгущенных образов-метафор, обособленных друг от друга мизансцен, продиктованных более живописно-пластическими, нежели непосредственно психологическими задачами,— таковы приметы их яркого, склонного порой к самодемонстрации, искусства. Фильмы Алова и Наумова вызывают споры. Увлеченность их сильным талантом вскоре сменилась у многих бурным неприятием. Оказалось, что в крайних своих проявлениях стиль Алова и Наумова действительно способен вырождаться в эффектничание и риторику.

На другом полюсе художественных поисков молодой режиссуры — фильмы, чьи авторы не порывают с традициями кинематографа тридцатых годов, не стремятся к воскрешению утраченной динамики Великого Немого. Судя по их картинам, они отнюдь не считают, что «надо начинать все сызнова». Свою задачу они видят не в романтическом обращении к революционной героике прошлого, а в пристальном анализе современного советского общества, их цель—раскрытие типических характеров, взятых в типических обстоятельствах обыденной жизни.

В первой книжке преображенного, как бы заново родившегося журнала «Искусство кино» (январь 1957 года) под общим заголовком «Дорогу талантам!» были напечатаны статьи нескольких начинающих режиссеров, сторонников именно этого направления.

Статьи были написаны вскоре после того, как страна взяла трудный исторический перевал. В каждой строчке чувствуется возвышающее воздействие великих идей XX съезда партии. Молодые режиссеры жадно дышат свежим воздухом большого коммунистического субботника, они вместе со всеми расчищают строительную площадку от мусора, чтобы строить новое здание, без этих обязательных колоннад и фальшивых гипсовых

* Сергей Герасимов. Размышления о молодых. «Искусство кино», 1960, № 2, стр 18.

украшений, но простое, светлое, удобное для работы и жизни. У них нет и не может быть разлада с эпохой: отвергая то, что отвергает она сама, они стремятся утвердить эстетически именно то, что она на практике созидает.

Более всего они ненавидят в кинематографе ложь, склонность изображать жизнь нашего молодого человека как «путь в рай по дороге, усыпанной розами» (С. Ростоцкий). Это хороший, праведный гнев. Ибо разве поразительные успехи коммунистического строительства, рост народного богатства избавляют молодежь от суровых жизненных испытаний, устраняют с ее пути те моральные проблемы, которые неизбежно встают перед каждым новым поколением и без решения которых, на свой собственный страх и риск, никакое возмужание невозможно?

«Нас долго пичкали в искусстве плакатными образами людей, парадной действительностью. Кадры ставились «точкой на фасад»,— пишут Ф. Миронер и М. Хуциев. Беспокоит их и другое: не заслонили бы задворки все остальное, как прежде все заслонял фасад... Споря с ходульно-романтическим показом современного героя, они хотят разглядеть его вблизи, увидеть его усталые к концу смены глаза, ощутить пожатие шершавой ладони, и именно такого, реального, а не плакатного советского человека сделать в своих фильмах тем хозяином, строителем, повелителем жизни, каким он и является в действительности.

Среди этих режиссеров заметное место принадлежит Л. Кулиджанову и Я. Сегелю, чьи картины являются предметом данной статьи. Дебют Сегеля и Кулиджанова был воспринят их сверстниками как программный. Для С. Ростоцкого, например, первый их фильм («Это начиналось так...»), равно как и фильм Миронера и Хуциева «Весна на Заречной улице»,— «это долгожданные ласточки... Наконец-то на нас глянули глаза, приоткрылись стремления и мечты нашей молодежи!.. Новое поколение в искусстве должно принести с собой новое содержание. Вот это новое содержание мы и ощущаем в этих двух картинах, и его принесли с собой молодые режиссеры. Они принесли страстное стремление к прекрасному, к красоте в отношениях между людьми, сумев рассмотреть ее в окружающей нас жизни. Они принесли с собой ненависть ко всему мешающему людям на пути к счастью. А в этом, на мой взгляд, и заключается наше социалистическое, революционное миропонимание»*.

Искусство настолько высоко, насколько близко к природе, любил повторять Щепкин. Молодые режиссеры кино своими путями приходят к этой мысли. Главный девиз Сегеля и Кулиджанова: поэзия — в правде! Главная мечта их — дать советскому зрителю такие картины, где «будет жить и бороться, любить и ненавидеть он сам, его сосед по квартире, его товарищ по заводу»**. Они уважают классику, но считают себя призванными рассказать с экрана прежде всего о своем времени и о себе. В их устах это значит — рассказать об Отечественной войне, в которую они вступили почти что школьниками, разобраться в глубоких переменах, что совершаются в нас самих и вокруг нас сегодня, в процессе возглавленного партией движения к коммунизму.

Как убедится читатель, в некоторых исходных позициях Сегеля и Кулиджанова также таится возможность определенных, хотя и совершенно иных, чем у Алова и Наумова, противоречий. Осознать их необходимо — это одно из существенных условий дальнейшего роста молодой кинорежиссуры.

●

Л. Кулиджанов и Я. Сегель дебютировали на профессиональном экране картиной «Это начиналось так...» (1956). Среди посыпавшихся отовсюду, рождавшихся одновременно и независимо друг от друга пьес, очерков, рисунков, стихов, песен, фильмов, рассказов о целине это произведение дважды целинное: начинающие режиссеры прокладывали свою первую борозду в киноискусстве. Материал целины они выбрали потому, что он — сегодняшний, героический, молодежный. И еще потому, что для жизни и для искусства это была неразведанная земля. Бескрайние степи Северного Казахстана лежали перед съемочной группой как чистый лист: пиши, что хочешь! Здесь, казалось, не подстерегают никакие шаблоны: нет сложившегося быта, нет места и обязательным приемам повествования.

Что же написалось на этом чистом листе в результате дружного увлеченного труда молодых кинематографистов?

---

* С. Ростоцкий. Долг поколения. «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 123.

** Л. Кулиджанов, Я. Сегель. Мы начинали так... «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 126.

В фильме ощущается аромат студийности, аромат, который так быстро выветривается у профессионалов. Молодые исполнители изображают людей своего поколения. Актеры и образы настолько сближены, что перевоплощения как будто и не требуется: оставайся самим собою в обстоятельствах, предлагаемых сценарием. А в этих последних есть общее с летней жизнью студентов в совхозе или съемочной группы в далекой экспедиции. Что же тут «играть»? Многие эпизоды фильма — это непринужденные этюдные импровизации на темы бивуачного быта, весело и с удовольствием разыгрываемые в тесных вагончиках или под открытым небом. Тут много наблюдательности, много юмора. Молодые люди легко, без актерской потуги работают, спят, чинят одежду, сумерничают, бреются, едят, поют песни, предаются мечтам и во всех этих положениях ведут себя естественно и правдиво.

Но правдивость манеры — лишь предпосылка творчества. Очень хорошо, когда актеры не лгут, однако забота, как бы не солгать, сама по себе еще не создает большой и глубокой правды. «Студийность», оказывается, может иметь не только преимущества, но и недостатки: «комнатность» чувства, приглушенность темперамента, экспрессии, колорита.

Режиссеры сознательно «растворялись» в изображенном, чтобы создать ощущение подсмотренного, а не подстроенного течения жизни. Поэтому они, опасаясь каких бы то ни было подчеркиваний, хотели характеризовать людей и события точно, но как бы мимоходом. Вот это «как бы» достигнуто не везде.

В ряде существенных, узловых мест «мимоходность» получается отнюдь не мнимой. Особенно заметно это в работе с актером. Избегая нарочитой драматизации, запрещая актерам форсировать чувство, показывать больше, чем есть в душе, режиссеры не сумели возбудить их эмоциональность. Исполнители не в полную силу и глубину оценивают предлагаемые обстоятельства. То, что для персонажа является событием, оценивается им (а следовательно и зрителем) как незначительное происшествие; то, что должно лишь казаться маловажным, так и не обретает глубины и весомости. Между тем зрителю интересно следить за экраном, когда от решения вопроса, над которым бьются герои, зависит вся их судьба, их жизнь. К комедии это относится не меньше, чем к драме. Пусть развязка будет благополучной, счастливой, все равно, действие фильма должно быть напряженным, чувства — интенсивными, подробности быта — значительными и характеристичными, или их не должно быть вовсе.

Многие из противоречий фильма «Это начиналось так...» связаны с несовершенством сценария, возникшего под впечатлением газетного очерка С. Гарбузова. Режиссеры помогали журналисту, стали соавторами сценария, но преодолеть его очерковости не смогли.

Картина привлекательна преимущественно там, где берет жизнь в ее спокойном, незамутненном течении. Вот Леша Антонов (Н. Довженко) и Таня Громова (Л. Алешникова). Исполнение, особенно у первого, не бог весть какого крупного масштаба. Н. Довженко, в частности, не хватает внутренней гибкости и свободы. Но все же есть непосредственность, свежесть, естественная грация во влечении героев друг к другу. Это — чистая юность, пребывающая в гармонии с собою и окружающим миром.

Молодая любовь показана просто, скромно, без тени красивости, в слиянии с жизнью природы: дыханием степных трав, всей чуть слышной музыкой ночи и раннего рассвета. И когда сразу за пробуждением любящих хлынул дождь и, счастливые, они побежали по лужам будить ребят, все высыпали наружу и с наслаждением подставляют себя под долгожданный летний ливень — подчеркнуто простой, намеренно бесхитростный язык фильма, демонстративно чуждый всякой патетике, становится многоплановым, полифоничным.

Но как ни привлекательны миловидная, искренняя Таня и хмурый, с резким изломом бровей, порывистый, «слишком справедливый» Леша, они не наделены яркими индивидуальностями, крупными характерами; ни в них самих, ни в их отношениях и судьбе нет вопросов или неожиданностей для зрителя, нет хотя бы намека на сложность или развитие. И от этого юность героев, их первая любовь опасно приближается к некоему «общему месту», совершенно противопоказанному тому стилю искусства, ради утверждения которого создавался фильм.

Если фильм избежал парадности, то облегченность стала его главным недостатком. В картине осторожно обойдены молчанием реальные трудности быта первых новоселов,

строящих совхоз на пустом месте, среди голой степи, в сотнях километров от ближайшего человеческого жилья. Не показаны и трудности борьбы с природой, которая в этих местах не всегда ласкова с людьми. А главное, мы не видим, как сложно горожанам стать хлеборобами, полюбить новый для них труд. Те упреки, которые обратила по этому поводу Л. Белова к фильму «Первый эшелон»*, в еще большей степени относятся к картине «Это начиналось так...».

Взять хотя бы того же Лешу. Его смелость, честность, инициативность показаны просто, без курсива. Бригада простаивает: грузовик с горючим—на том берегу. Наперекор шоферу, на свою ответственность Леша пробует перетащить машину вброд, однако она застревает посередине. Вода в речке быстро прибывает. Парень в отчаянии. К счастью, другому трактористу удается вытянуть машину. Все вместе ребята отбивают доставшееся не без риска горючее от экспедитора, который хочет везти его сначала на склад.

В таком показе чувствуется известная полемичность. Ибо легко представить себе другое решение эпизода: отважный герой (к тому же герой-любовник) бросается в бурный поток и с опасностью для жизни спасает драгоценный груз. Кулиджанов и Сегель, напротив, стремились подчеркнуть не исключительность личного подвига, а содержательность и ответственность повседневного, будничного коллективного труда. Поэтому выбрана такая, в сущности, скромная ситуация; поэтому же смелый, самостоятельный поступок поделен между двоими и вместо бурного потока — совсем не живописная глинистая речка. Режиссеры не заметили однако, что при этом и самый поступок героя становится «проходным» и особого волнения у зрителя не вызывает.

Но вот положение обостряется. Экспедитор, рассчитывавший, наверное, «заприходовать» горючее в укромной складской тиши, бия себя в грудь, жалуется начальству на самоуправство ребят. Бездельнику шоферу легко удается при этом выставить себя героем, а Лешу, как хулигана, доставляют в милицию. Положение, не лишенное драматизма! Но зритель не успевает заметить его серьезности. Невиновность Леши видна с первого взгляда, и все претензии начальника милиции (В. Ратомский) сводятся к тому, что, возмущенный несправедливым «приводом», парень разговаривает грубо. Ситуация, таящая в себе возможность нелегких жизненных осложнений, разрешается мало уместным нравоучением: всегда будь вежлив со старшими.

Связанная с образом Леши тема созревания характера, преодоления юношеской резкости, импульсивности брошена где-то на полпути; контраст «глупого» и «чуткого» работников милиции промелькнул бесследно, как и другие, более важные для этого фильма положения и мотивы.

Фигура шкурника и пошляка Завьялова (В. Калинин) не раз появляется на экране: вот Завьялов бросает тракторную бригаду, устраиваясь на центральной усадьбе; вот эксплуатирует попутных пассажиров и их же заставляет платить «калым»; вот приписывает себе чужую заслугу; он пролазит без очереди, он нахально ухаживает за девушкой, наконец, открыто удирает с целины, оправдывая себя ссылкой на... Николая Островского. Написано это его саморазоблачение зло и остроумно.

«З а в ь я л о в. ... А какой я дезертир? Вас взять, например, вы тоже уехали, поихнему тоже дезертировали. Неверно это. Просто мы с вами другого склада люди. Я какой человек? Я такой человек, я не люблю, когда мною командуют — иди туда, не ходи сюда. Что это...

Ж е н я. А если нужно?

З а в ь я л о в. Кому? Им? А мне какое дело? Вы помните, Женечка, что сказал писатель Островский: жизнь нужно прожить так, чтобы потом было приятно вспомнить.

Ж е н я. Он немного не так говорил.

З а в ь я л о в. Ну, вообще, смысл такой. (*Берет ее под руку*). Женечка, мы с вами всегда поймем друг друга...»

Когда выловишь и соберешь все эти черточки, получается вроде бы цельный, выразительный образ. Но в картине они разбросаны порознь, намечены пунктиром. Завьялов теряется за другими персонажами; хороший типажно, актерски он бледен; ни в одной сценке беглое сопоставление жизненной позиции Завьялова с позицией остальных ребят не перерастает в драматический конфликт. Подобно большинству других, и эта линия фильма поверхностна, эпизодична.

Через всю картину проходит и к финалу выдвигается на передний план образ Жени (Н. Павлова). Из одного вуза ее исключили по неуспеваемости, но она надеется осенью

* „Вопросы киноискусства", вып. 3, Изд-во АН СССР, 1959.

поступить в другой, а пока приезжает на целину... отдохнуть. Директор видит, что дочь выросла «дачницей», пустоцветом. Огорченный, он посылает ее пожить в здоровой, трудовой обстановке полевого стана. Женя влюбляется в бригадира и, чтобы добиться его уважения, начинает работать. Бригадиру не дано узнать о ее чувстве: он гибнет, спасая одного из трактористов. Эта благородная смерть заставляет бесцветную московскую барышню впервые задуматься о смысле собственной жизни. По естественной душевной инерции она собирается уехать, но, встретив на вокзале циника Завьялова, с отвращением узнает в нем себя, свои до ужаса обнаженные мысли и взгляды. Женя находит в себе мужество вернуться в совхоз, и товарищи принимают ее дружелюбно: «Это же наш человек!»

Не правда ли, содержательный замысел, способный дать сюжет отдельной картине? И роль хорошая: сперва преобладают комедийные краски (неудачный дебют Жени в качестве поварихи), потом наступает драма. Есть где развернуться актрисе. Но она, увы, не развернулась. Образ получился аморфным, лишенным определенности, натура Жени вышла такой заурядной и ничего не обещающей, что следить за ее судьбой неинтересно.

Директора совхоза Гришанина играет Владимир Емельянов. Загадочна повальная влюбленность режиссеров в этого опытного киноартиста, который из картины в картину, в разных гримах и разных костюмах играет свою единственную роль — роль ответственного руководителя. Как ни «отчаянно сопротивлялись» штампу Кулиджанов и Сегель, эпидемия странной влюбленности поразила и их. Это случилось потому, что, строя действие фильма, они оказались во власти престарелой схемы, имеющей удивительно широкое хождение в драматургии, тем более удивительное, что она, в сущности, недраматургична. Речь идет о ходячей ситуации: «приезд руководителя». Поскольку руководитель новый, он за сложившееся положение дел не отвечает, в борьбе тяжущихся сторон участия не принимает, но парит над ними как высший судия. Исправляя последствия чужих ошибок, сам он ни в чем не ошибается, ничему не научается, ничего не почерпывает для себя из новых жизненных столкновений. Все возможные добродетели приданы такому герою заранее, и ему остается только поочередно демонстрировать выдержку, чуткость, принципиальность, требовательность, принципиальность и доброту. На новое место он является, вероятно, с особыми полномочиями, ибо объективных трудностей, от которых (а не только от собственной дурости) задыхались его временные предшественники, для него не существует. Равно как не существует и сопротивления этих ничтожных предшественников, капитулирующих по первому его слову.

Предоставив лозунговые фразы отрицательному персонажу и сумев порадовать зрителей полным отсутствием декларативных речей и монологов у персонажа положительного (что, конечно, не малая художественная заслуга), авторы фильма все-таки не вышли в образе директора за рамки этой фатальной схемы. Поэтому-то их вполне устраивает игра Емельянова... Мало того, они дали ему двойника. Бригадир Скворцов, каким его играет В. Зубков,— омоложенная копия директора, прямой кандидат на ту же штатную должность. Фактурой он, правда, помягче, без этой муляжной жесткости, теплота его не деланная, как у Емельянова, а живая; у него есть несомненное обаяние; в иные минуты он действует резко, находчиво, с юмором (например, в сцене, где загоняет лодыря Лапшина под холодный душ); но преобладают все-таки положенные по званию ровность, благожелательность, педагогический такт, и за столь привычными, сколь и безличными определениями не просвечивает особенная, неповторимая натура.

В интересной статье «Выбор актера на роль» Ю. Райзман справедливо осуждает подбор исполнителей по внешним признакам. Приглашение И. Хейфицем А. Баталова на главную роль в «Деле Румянцева» он считает «оправданным, интересным, прогрессивным» именно потому, что исполнитель, принеся на экран большое богатство своего внутреннего мира, вместе с тем опрокинул ходячее представление о положительном типе, оказался «куда ближе к нашему молодому современнику, чем многие хрестоматийно мужественные и статные герои иных картин»*. В образе Скворцова нет картинной мужественности и статности, он прост, деликатен, мил — и все-таки хрестоматиен. Спокойствие и вежливость, спокойствие и деловитость, хотя бы и соединенные с приятной наружностью, вполне отвечающей амплуа «социаль-

* Сб. «Мосфильм», вып. I. «Искусство», М., 1956, стр. 100.

ного героя»,— не слишком ли этого мало, может ли это так увлечь, покорить, внушить такую любовь к действующему лицу, чтобы гибель его стала для зрителя потрясением?

Вслед вышедшей годом ранее боевой картине С. Ростоцкого «Земля и люди», но с несравненно меньшим публицистическим темпераментом (и лишь одной своей гранью) фильм Кулиджанова и Сегеля обращен против того стиля хозяйственного руководства, которому партия после XX съезда объявила войну до полного искоренения. Носителем этого порочного стиля является Буркач, временно, до приезда директора, руководящий совхозом. Судя по его облику, Буркач (Б. Лифанов) прежде был средней руки работником какого-нибудь периферийного хозяйственного учреждения. Человек глубоко и всесторонне невежественный, он привык не столько работать, сколько отписываться бумажками от живого дела. Изрекает он лишь готовые, штампованные фразы. Потрогав рукой шаткий, незаконченный палисадник, он начальственно-строго замечает: «Разболтанность!» Мы видим Буркача и сановником, и умеренно растроганным подхалимом, вот он «горит» на работе, а вот предается заслуженному отдыху — всякий раз новый и всегда тот же: самодовольный, брюзгливый, трусливый мещанин, главная опора и главный щит для всякого рода жуликов и проходимцев. Получился живой характер, обрисованный с неожиданной для этого «акварельного» фильма сатирической яркостью. До пародийного звучания он доведен с помощью острых режиссерских приспособлений, игры с вещами: плакатом, с которого он считывает лозунговый текст для очередного очковтирательского отчета; круглым тазом, в котором, наслаждаясь, распаривает ноги, между тем как жена говорит посетителю, что он занят важным делом. Но вот беда: сатирический элемент занимает в фильме «Это начиналось так...» настолько скромное место и так не согласуется со стилистикой картины, что образ Буркача выглядит чужеродным.

Зато фигура Лапшина, которого с редкой наблюдательностью и полнотой внутреннего перевоплощения сыграл Ролан Быков, обрела живую художественную плоть. Роль хорошо написана и отлично вкомпонована в картину. Чего стоит хотя бы убогая лексика Лапшина, все эти «Так, да?», «Такой человек, да?», «Вот дает!», «Лапшин такой человек», с помощью которых он в любой ситуации исчерпывающе выражает свои чувства! Из-за этого лодыря усталые, невыспавшиеся ребята должны работать сверхурочно, а он, вдрызг пьяный, с цветком в руке, шатаясь и распевая, раскрывает объятия навстречу движущемуся трактору: он пришел заступать смену, он всегда на посту! Резко затормозив, тракторист отшвыривает Лапшина прочь, машина вновь идет бороздой, сверкают лемехи и, отваливая пласт целинной земли, обрушивают ее волной на ноги недоумевающе-обиженного пьянчужки. Так в слиянии актерских и режиссерских красок возникает образ: если ты сорняк, тебя и запашут, как сорную траву; не уберешься с дороги— попадешь под безжалостный плуг времени...

Режиссеры выполнили свое намерение: образы «консерватора» и «новатора» не составляют центра картины. Но все же эти номенклатурные единицы (Буркач—агроном) сохранены, только робко, стыдливо. И потому исчезла борьба — ее запал, превратности, поражения и победы.

Режиссеры осмеяли в своей статье «обязательные недоразумения между влюбленными» и сумели не сделать их двигателем сюжета. Но все же любовные недоразумения застенчиво присутствуют в фильме и улаживаются, подобно другим затруднениям, все тем же благожелательным «вышестоящим товарищем».

Таков этот в общем неплохой фильм, таковы масштабы и характер его художественных достижений. Как зеркало реального жизненного материала он стоит в одном ряду с первыми этюдами и карандашными зарисовками молодых живописцев, тогда же побывавших на целинных землях. Этюды и наброски с натуры имели успех на выставках, на страницах журналов. Но все это не более, чем заготовки, станковая же картина — еще впереди. Так и первая работа Сегеля и Кулиджанова. Во многих кусках фильма есть обаяние художественного почерка режиссеров, пусть еще неуверенного, не установившегося. Но самостоятельная ценность фильма не столь велика, чтобы зрители когданибудь к нему возвратились. Разбросанность сценария, педагогическая догматика «маленькой правды», невольное следование шаблону в понимании природы конфликта и образа положительного героя помешали картине обрести стилистическое единство.

А. Н. Островский, который в своих бытовых пьесах опирался на глубокое изучение опыта мирового искусства, в наброске статьи о драме Лопе де Вега заметил: «Натуральность не главное качество, она достоинство только отрицательное; главное достоинство есть выразительность, экспрессия. Кто же похвалит картину за то, что лица в ней нарисованы натурально,— этого мало, нужно, чтобы они были выразительны...»* Соединение натуральности с выразительностью— одна из важных задач, которые предстояло решать молодым режиссерам в их следующих работах.

●

«...Посмотрев на экране наш фильм... мы очень огорчились. Нам показались ужасными ошибки наши и как соавторов сценария и как режиссеров. Мы выяснили, что не во всем устояли против дурных традиций»**,— мужественно признавались Кулиджанов и Сегель.

Следующий их фильм —«Дом, в котором я живу» (1957) — имел для его создателей программное значение. Талантливый сценарий И. Ольшанского помог режиссерам полнее осознать, последовательнее провести свои эстетические принципы. Столь же простой и скромный, как первая их картина, второй фильм с начала до конца декларативен.

Авторы фильма прослеживают судьбу своих героев на протяжении двадцатилетия: вступительные кадры приурочены к 1935 году, главную часть образуют эпизоды, происходящие накануне и во время Великой Отечественной войны, а эпилог относится к пятидесятым годам. Таким образом, перед нами — страницы истории, пусть недавней.

Пристальность взгляда, тонкая наблюдательность, внимание к бытовым и психологическим подробностям, умение, ничего не пропуская, все объяснить в поведении человека составляют примечательную особенность этой картины. Все в ней достоверно, все жизненно; но авторы, доставляя зрителю радость узнавания, открывают и нечто новое, более глубокое в этих столь знакомых каждому картинках нашего быта.

Течение жизни, пропущенное через миросозерцание художника, овеянное поэзией и юмором, составляет не только общий фон,

* А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 13. Гослитиздат, М., 1952, стр. 162.
** «Искусство кино». 1957, № 1, стр. 126.

но и особый, специальный предмет изображения, существенную сторону содержания фильма.

Война не обошла никого в доме. Велики потери и у Давыдовых: погиб отец, на костылях вернулся старший сын. Но в недрах рабочей семьи зародилась и окрепла новая семья, от старого нерушимо крепкого ствола пошли свежие побеги.

Рядом с горем потерь — первые радости материнства, рядом с трещиной и распадом семейного счастья — первое свидание и первая ночная прогулка влюбленных. Словом, непрестанный круговорот, непрестанное поступательное движение жизни.

В образе «вечно-человеческого» — большая доля обаяния картины, один из главных секретов успеха ее у любой аудитории, достигнутого без постановочных эффектов и выдающихся актерских имен. Но в нем же таится опасная возможность умозрительного отвлечения от того конкретно-исторического, социально-определенного, что составляет действительную сущность человека. Реалистическому искусству враждебна всяческая абстракция, в том числе и абстракция человечности. «Сцены частной жизни» могут и не соприкасаться непосредственно с вопросами политическими, административными, производственными, но должны иметь второй план, вызывать раздумья об отношениях, царящих в жизни общественной.

Раскрыть этот второй план в фильме о наших современниках—это значит прежде всего показать героический потенциал советского человека, романтику его чувств и деяний. «Наше искусство,— писал Горький,— должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, может быть наименован романтизмом. Но, разумеется, этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Шиллера, Гюго и символистов»*.

Речь идет, таким образом, об энтузиазме и романтике, но в тех формах, в каких они проявляются у обыкновенных советских людей. Каковы же эти формы? И если не у Шиллера и Гюго, то где искать опору для воссоздания их на экране?

* М. Горький. О пьесах. Соч. в 30 томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, стр. 420.

Иные думают, что яркая, интересная жизнь нашей молодежи требует от искусства лишь громких голосов, звонких красок, и на этом основании презрительно третируют «шепоток» и полутона. На практике это нередко оборачивается насаждением аляповатой мелодрамы и столь же аляповатого водевиля, а в теории (если это можно именовать теорией) — вульгаризацией мысли Луначарского: любя, как драматург, декларативную романтику, он одно время считал, что генеральным стилем советской сцены будет добрый старый стиль Малого театра, ибо стиль Чехова и Художественного театра якобы не отвечает мажорной тональности нашей эпохи.

И в этом отношении «Дом, в котором я живу» декларативен. Он открыто, последовательно равняется на поэтику Чехова, которая, сломав драматургические условности, предельно приблизила художника к действительной жизни.

Но может ли утонченная чеховская форма, возникшая на почве протеста против ужаса тусклой обыденщины, на почве тоски по лучшей жизни, вместить в себя героическое содержание наших согодняшних будней? Ольшанский, Сегель и Кулиджанов отвечают на это с подкупающей убежденностью. Отвечают и косвенно, всем строем фильма, отвечают и прямо, вводя в него спор с патетикой в искусстве. Галя напыщенно декламирует перед актрисой монолог Чацкого и объясняет: «это же нельзя читать обычно, у него такие чувства...»

«Такие чувства...»— повторяет, улыбаясь про себя, актриса и так же просто, лишь несколько более сосредоточенно, произносит: «А ты знаешь, что мне пришло в голову?.. Отчего люди не летают? Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Так бы, кажется, разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?» И Галя, застигнутая врасплох естественностью и серьезностью тона собеседницы, наивно отвечает: «Попробуйте, Ксения Николаевна». Так в маленькой бытовой сценке ребячеству ходульной, надуманной романтики противопоставлена простота реалистического искусства.

Этот замысел не вполне поддержан К. Еланской: она, пожалуй, слегка театральна. Но творческую программу авторов фильма подчеркивают аксессуары, приданные образу актрисы. Не случайно на стене у нее величавый серовский портрет Ермоловой, а рядом — афиша лирической чеховской «Чайки»: это — мечта о соединении героики с правдой, простотой, человечностью.

Скрытый смысл диалога Гали и Ксении Николаевны о «таких чувствах» обнаруживается позднее, когда события Отечественной войны поставили перед действующими лицами вопросы жизни и смерти, заставили каждого сделать свой выбор, раскрыть свою внутреннюю сущность. Война нагляднее выявила «интеллигентное» мещанство Волынской, ярче подчеркнула благородство рабочей семьи Давыдовых, геолога Дмитрия, актрисы Ксении Николаевны, жестоким лекарством излечила Лиду от обывательских представлений о счастье. В атмосфере войны режиссеры нашли источник того драматизма, той насыщенности душевной жизни героев, которой так не хватало их первой работе. В каких же формах выражается внутренняя патетичность фильма?

К старой актрисе опять приходит Галя, на этот раз в солдатской шинели, туго перетянутой кожаным ремнем. У Ксении Николаевны никак не укладывается в голове, что это хрупкое существо пойдет на войну. «Нет, как же я, как же я отпускаю-то тебя, девочка?» И Галя, глядя на нее своими чистыми глазами, отвечает: «Очень просто. Вот так». Поразительный взгляд, поразительная интонация здесь у молодой артистки Ж. Болотовой. Естественная, как дыхание, готовность рядовой советской девушки к героическому подвигу предстает во всей своей простоте, потрясая привычную к иным — сценическим — волнениям актрису. В девушке, которую, казалось, она так хорошо знала, открывается новая душевная красота. Ксения Николаевна учила Галю, теперь же сама получила от нее драгоценный для искусства урок мужественной простоты.

Так «чеховская» стилистика фильма проходит испытание на прочность, неразрывно соединяется с героическим советским содержанием. На экране нет ни мелодраматической позы, ни патетической фразы, ни живописного жеста. Но когда вновь, в последний раз, возникает знакомый лейтмотив, когда совсем уже постаревшая актриса, надев очки, рассматривает при свете настольной лампы военную фотографию погибшей Гали, а за кадром, как воспоминание, звучит ее светлый, волнующий голос: «Отчего люди не

летают так, как птицы?» — жизненная правда обретает крылья. Точно так же, как обрела их эта маленькая, хрупкая девочка, сумевшая отказаться от мечты о сцене, храбро тушившая вместе с Сережей «зажигалки» на крыше, добровольно пошедшая на завод и на фронт.

Просто рассказать о сложном — о душевной красоте и богатстве обыкновенных советских людей, о поэтическом и героическом в их жизни, просто рассказать об их нравственной борьбе, любви, понимании долга — этой своей задаче авторы верны почти на всем протяжении фильма.

Авторы картины все же почувствовали, что эти приемы изображения не всесильны. Своим героям они строго-настрого запретили «высокие слова», сами же, подойдя к сценам военного времени, ощутили в них необходимость. На какие-то короткие секунды голос картины ломается, рядом с прежним возникает иной образный строй. На экране возникает плакат: и знакомый плакат «Родина-мать зовет», характерная примета эпохи, и плакатность как средство изображения, выводящее фильм за пределы камерности. Плакатен проход Дмитрия и Лиды среди других безмолвных пар, когда все на улице идут в одном направлении, и слышны, вразрез с настроением минуты, привычно-веселые звуки баяна. Плакатно ритмизованное мелькание на стене теней проходящего солдатского строя, плакатен проход лыжников, в чьих рядах мы успеваем разглядеть лицо Сергея. Оборонные работы на улицах Москвы, проезд автомашин, пронос аэростатов воздушного ограждения — все это документально, как кадры хроники, но охвачено одним ритмом, объединено звучащей за кадром знаменитой песней «Священная война» в исполнении мужского хора.

В стилистику некоторых военных эпизодов, рядом с обычным для фильма юмористическим, ласковым «снижением», вводятся взволнованные поэтические образы. Сергей и Галя пробираются чердаком на ночной противопожарный пост, смешно натыкаясь на какие-то дырявые, грохочущие ведра, ударяясь лбом о пыльные стропила: среди чердачной рухляди обнаруживается продавленный ученический глобус. «Здесь где-нибудь наш лагерь был»,— рассматривая его, произносит Галя. Вчерашние школьники на секунду задумываются. Война сразу оторвала их от детства, отодвинула его далеко-далеко, даже не разглядишь!.. Раньше вся их жизнь умещалась в одной из клеточек «карты-двухверстки». Теперь перед ними весь земной шар, необходимость мыслить в масштабе «глобуса». Не потому ли следующая сцена приобретает открыто романтическое звучание? Огромное ночное небо над затемненной Москвой, необычная тишина, потом — отдаленный грохот зениток, скрещенные лучи прожекторов, поймавшие маленький, как моль, самолет, вспышки зажигательных бомб. Во всем этом и впрямь есть что-то феерическое. «Ты меня теперь всегда бери с собой»,— говорит Галя. И тут наступает единственный момент, когда фильм изменяет своей природе. Взрывная волна подбросила Сергея, оглушенный, он скатывается к краю крыши, но бессознательным усилием задерживается на водосточном желобе. Галя оттаскивает его, инстинктивно укрывает своим телом от опасности. Потом, сбросив на другом конце крыши голыми руками (!) лопнувшую, рассыпающую искры зажигательную бомбу, возвращается к Сергею. Он, очнувшись, идет ей навстречу. Первое стихийное объятие, первый невольный поцелуй совершаются под звуки стрельбы, при свете далеких прожекторов. Эта сцена испорчена подробностями, как будто перенесенными из какого-нибудь приключенческого фильма. Они не отвечают ни стилю «Дома, в котором я живу», ни почти пуританскому вкусу его авторов.

Во вступительных, предвоенных кадрах картины мало хронологических признаков. Но вглядимся в поведение людей, в их душевный облик, способ существования, отношения друг с другом. Во всем этом видятся приметы времени и общественного уклада, жизненной почвы и жизненной цели авторов и их героев. Фильм — не только эстетическая, но и этическая декларация, страстный протест против потребительского отношения к жизни, которое в лице честной, но ограниченной Лиды с ее душевной пассивностью, мечтаниями о «красивой» жизни терпит полное нравственное банкротство.

«Дом, в котором я живу» не знает прямолинейно выраженных идей, обособленно существующих образов и мотивов, он весь в их сплетениях, сопоставлениях, перекличках. Вся плоть, вся ткань этого фильма — и есть его идея.

Гегель приводит такое определение методов Вольтера и Шекспира: «Мэтр Аруэ говорит: я плачу, а Шекспир плачет».

Сережка сражается за Советскую Родину, и не обязательно, чтобы он говорил: «я сражаюсь!»

Как ни обыкновенен умственный уровень героев фильма, мы, прожив с ними за полтора часа важную эпоху их жизни, сами становимся зорче и умней. Фильм учит нас лучше видеть нравственные ценности, что таятся в рядовых советских людях — людях из дома, в котором все мы живем.

Бытовой жанр, который еще недавно радовал и самым фактом своего возрождения, и рядом свежих, интересных фильмов, теперь частенько приносит разочарования. В самом деле, нельзя не присоединиться к протесту критики против узости содержания иных картин, измельчания человеческого и отрыва его от гражданского, против плоской нравоучительности, сентиментальности, мелодраматизма — словом, против опасности мещанского вырождения бытового фильма. Сцены сегодняшнего быта рядовых советских людей, всегда желанные на экране, получили особенную привлекательность после долгого засилья парадно-исторических картин. Но худо, когда рядовое превращается в заурядное, когда утрачиваются поэзия и героика. Нельзя допустить, чтобы кинематограф из боязни ложно величавого уходил от истинно великого, что составляет действительный пафос нашей жизни.

Обличая мещанские тенденции, не следует брать под подозрение каждую семейно-бытовую картину. Одно дело «Чужие дети», где талантливо показанная схватка темного, стихийного со светлым в человеке совершается как бы в вакууме, вне конкретных условий нашей жизни, другое дело — «Дом, в котором я живу». Между тем и о нем стали задним числом говорить с каким-то извиняющимся оттенком. Случается, что за высокую идейность бытового жанра пытаются сражаться устарелым оружием, с помощью умозрительного, иллюстративно-рецептурного метода. Но это бесполезно. Такие фильмы, как «Горячая душа», показали изжитость этого метода, наивность попыток утвердить за ним монопольное право на гражданственность искусства. Нет, пути реального художественного прогресса совсем иные. Они, эти пути, многоразличны. Подлинно творческий охват современности в слиянии частного и всенародного, бытового и философского, лирического и политического составляет пафос последней работы Александра Довженко. Но его стиль индивидуален. Влияние могучей личности Довженко на молодую кинорежиссуру проявится (уже проявляется!) более всего косвенно; прямое же повторение стилистики «Поэмы о море», думается, так же бесплодно, как писание стихов «под Маяковского».

Михаил Ромм, работая в иной манере, чем Довженко, стремится к той же высокой цели. Критикуя молодых режиссеров, которые в полемике с украшательством и дидактикой чуть было не отвернулись от коренных традиций советского кино, он говорил: «Микроскоп и телескоп — это принципиально один и тот же прибор, система увеличительных стекол. Однако есть существенная разница между рассматриванием, скажем, жизни в капле воды и наблюдением за полетом искусственного спутника Земли. Как это ни парадоксально звучит, но наше искусство требует от художника умения владеть обоими приборами сразу; наблюдая жизнь в ее мельчайших проявлениях, он должен одновременно охватывать глазом огромные временные и пространственные категории, должен видеть эпоху, страну, народ»*.

Об этом же по-своему говорит и Е. Габрилович: нужно, чтобы были «не отдельный человек «сам по себе», но и не масштабное полотно «само по себе», а соединение того и другого, причем не внешнее, а внутреннее, не склепка, а сплав»**.

Стремление к такому сплаву определило, между прочим, выбор материала для «Коммуниста». Стройка Шатуры — первенца электрификации — позволила естественно, без натяжек свести в картине рядового коммуниста с Ильичем, осветить всеохватывающей ленинской мыслью сущность героической борьбы, развернутой на сравнительно небольшом участке жизни. Так, говорит сценарист, он преодолел основной недостаток своей предыдущей работы («Урок жизни»).

Великолепные сценарные решения «Коммуниста» — не единственно возможные. Сам же Габрилович сочувственно упоминает фильмы, свободные от обывательской ограниченности («Чужая родня», «Дело Румянцева») и построенные иначе: их участники не поднимаются непосредственно в сферу общегосударственного, но вся их жизнь — личная

* М. Ромм. Вопросы режиссерского мастерства. Сб. «Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии», М., «Искусство», 1959, стр. 73.

** Е. Габрилович. Заметки кинодраматурга. Сб. «Мосфильм», вып. I. М., «Искусство», 1959, стр. 142.

и служебная, внешняя и душевная — пронизана, как металл в магнитном поле, силовыми линиями общего. В судьбе отдельной, неповторимо-своеобразной личности отражаются судьбы народа, победа коммунистических начал. Нравственные вопросы не отделены от социальных: это две стороны единого общественного процесса. Такое последовательно реалистическое изображение целиком умещается в рамках сцен из частной жизни.

Опыт искусства, в том числе и советского, подтверждает, что трудности, вставшие сегодня перед бытовым жанром, преодолимы и на его собственной почве. Слегка видоизменяя терминологию Вл. И. Немировича-Данченко, позволительно сказать, что социальное и кинематографическое может воплощаться в единстве с жизненным, в строгом соответствии с психологией, бытом, той житейской правдой в искусстве, которую Ленин, по известным воспоминаниям Качалова, считал, как и героику, как и лирику, нужной людям революционной эпохи. Но погружаясь в житейское, в микромир быта, психологии, интимных сторон человеческой натуры, художник должен обострять свое «недремлющее чувство общей великой картины жизни» (А. Довженко).

Присутствие этого недремлющего чувства угадывается во многих кадрах «Отчего дома», первой самостоятельной картины Л. Кулиджанова, поставленной в 1959 году, когда он и Сегель поняли, что ВГИК давным-давно позади и хватит сидеть за одной партой.

Картина спорит со взглядом горожан на деревню «сверху вниз», убеждает, что ценность жизни лишь относительно связана с обилием потребительских благ, а ценность человека не измеряется одной лишь благовоспитанностью и внешней культурностью. Правда, авторы, как бы не вполне доверяя самим себе, старательно подчеркивают, что «деревня летом рай», а сентиментальная музыка, изрядно портящая фильм, назойливо напоминает жестоким сердцам, что «и крестьянки простые чувствовать умеют». К счастью, кроме красоты пейзажей, снятых, к слову сказать, превосходно, в фильме есть живая красота человечности. После «золаизма» начальных деревенских сцен, коробящих откровенной грубостью нравов, на передний план выступают иные качества, незаметные с первого взгляда.

Да, многое в деревенском быту еще небогато и некрасиво. Но на каждом шагу попадаются и безмолвные знаки героического прошлого, и осязательные признаки наступающего расцвета, всеобщего обновления, охватившего и хозяйство, и человеческие души. Всматриваясь в неказистые, ремесленные фотографии своих погибших на фронте отца и братьев, Таня начинает смутно постигать, что своим существованием и счастьем обязана им и таким, как они; понимает трагедию, пережитую матерью, ее надежды, связанные с приездом дочки. Таня видит, что мать страдает от ее отчужденности, замкнутости, холодка, но ни измениться сразу, ни заставить себя притворяться любящей не может. Вся жизнь здесь кажется ей такой убогой! Она спрашивает председателя колхоза, не скучно ли тут ему, ленинградскому инженеру. Минуту спустя они останавливаются у скромного обелиска на братской могиле, и Тане уже стыдновато за свой вопрос: она чувствует, как дорога ее спутнику, участнику боя за это село, память о погибших товарищах, как тесно связаны с героическим прошлым его сегодняшние заботы о преобразовании жизни в здешних местах, куда он вернулся посланцем партии. Все это угадывается с полной ясностью, хотя вслух не произносится почти ни одного слова.

Так постепенно новый глубокий и всеобъемлющий смысл приобретает для Тани будничный и очень еще не легкий труд колхозников, радующихся каждому новому дому, каждому лишнему центнеру зерна, каждому реальному успеху в строительстве новой жизни. Таня приучается понимать не только прелесть родной природы, но и неброскую душевную красоту простых людей, добывающих изобилие для всего народа. Эта красота раскрывается и в чудесной Нюрке (Л. Овчинникова), и в ее столь же юном, серьезном, полном чувства своего достоинства женихе, и в кротком, мягком деде, но более всего — в родной матери. Скромный, глубоко прочувствованный образ матери, созданный ленинградской артисткой В. Кузнецовой, составляет душу живую «Отчего дома», достигая высокой степени художественного обобщения. Тут и кротость, и бесконечная стойкость, и неиссякаемая любовь, и поразительные в простой малограмотной женщине ум, инстинктивная чуткость, душевная деликатность. Не утрачивая индивидуальности, образ становится воплощением

коренных черт русской матери-крестьянки.

Между стилем сценариста, режиссера и актеров нет расхождений; одинаково враждебные риторике и ложному пафосу, они берегут каждую крупицу человечности. Председатель колхоза, ленинградский инженер, назван выше «посланцем партии». Но это не его слова, а мои. Сам же герой говорит просто: «Я вот все ездил, ездил в отпуск и, как видите, остался...» Фильм немногословен — не от душевной пассивности персонажей, а от сдержанности. Тем больше работы глазу зрителей. При полном отсутствии монтажно-ракурсных ухищрений, это — кинематограф, а не заснятый на пленку театр.

В образе, созданном В. Кузнецовой, сконцентрировались лучшие стороны картины.

Жаль, что во второй половине фильма образ матери отодвигается на задний план, уступая авансцену побочным фигурам и мотивам. По верному замечанию М. Папавы, сценарист не сумел распорядиться им же найденной золотой рудой. Ведь на такой вот простой женщине-матери держится вся жизнь, она кормила солдат и рабочих в войну, она восстанавливает и умножает богатство колхоза. Ей бы и быть героиней фильма! Тогда, быть может, получилась бы не просто «хорошая средняя», а по-настоящему значительная картина.

Правдивость авторской манеры вместе с трогательным лиризмом принесли «Отчему дому» признание зрителей. И все-таки картина не стала художественным событием. О ней можно сказать так, как, по мнению чеховского Тригорина, читатели говорят о его рассказах: «мило, талантливо, но Тургенев писал лучше»...

Что же помешало «Отчему дому» подняться над приятной милотой и ласковой задушевностью? Мне кажется, в картине — конечно, на более высоком уровне мастерства — воспроизведены недостатки первого фильма Кулиджанова и Сегеля: вялость драматического темперамента, ослабленность конфликтов, нигде не доходящих до полного развития. В самом деле, возьмем стержень фильма — отношения матери и дочки. Верно ли, что они сведены к затаенной мольбе о признании, с одной стороны, и постепенному привыканию — с другой? Общие правильные соображения о единстве города и деревни в Советской стране заставили авторов пройти мимо таких индивидуальных и групповых различий, которые чреваты обострением психологического конфликта. Когда дочь, идя впервые на прополку, спрашивает: «Там, наверное, грязно?», а мать отвечает: «Какая же это грязь? Это просто земля», — то между их понятиями обнаруживается в этих точнейших репликах своего рода пропасть; но играется сцена так, будто и маленькой рытвинки не было. Таню в матери коробит многое, но разве в ней самой, миловидной белоручке, беспомощной кисейной барышне, мало такого, что законно должно было бы оскорблять нравственные понятия матери, дедушки, Нюрки? Между тем сюжетно она поставлена так, что все, кроме разве председателя, относятся к ней, как к принцессе из сказки. Главная ситуация фильма оказалась бесконфликтной.

В печати справедливо указывалось, что образ героини принадлежит к наиболее уязвимому в «Отчем доме». Что, собственно, представляет собою Таня? Это, к счастью, не модничающая девица из компании стиляг. Есть у нее городские предрассудки, есть широко распространенное бессознательное «интеллигентное» высокомерие, сдерживаемое хорошим воспитанием и тактом. Но, выросшая в теплице профессорской семьи, физически и нравственно, так сказать, на всем готовом, она душевно не испорчена — правдива, способна отозваться на чужое горе, способна познать радость труда. По воле авторов Таня избавляется от обидной брезгливости, учится понимать хорошее в простых, не шибко образованных людях, учится работать в поле, у веялки, в хлеву, наживает первые мозоли. Теперь она знает, как булки растут! Еще недавно Нюрка была ее гидом по окрестностям, теперь она сама, как хозяйка, покажет все новой учительнице. Как знать, быть может, окончив педагогический институт, она тоже будет вести уроки в сельской школе — в таком вот светлом, просторном классе, к которому с интересом примеривается, вслушиваясь в гомон воображаемых учеников. Но верно ли, что духовное обогащение приходит к Тане без каких бы то ни было усилий с ее стороны? Вот она орудует большой лопатой на куче зерна у транспортера. Для изнеженной маменькиной дочки, не нюхавшей физического труда, такая работа в пыли, на солнцепеке, должна быть не менее изнурительной, чем, скажем, для шолоховского Давыдова первая пахота. На экране же идиллическая картинка в стиле начала «Кубанских казаков», и барышня-крестьянка отличается от других работников только тем,

что ей нелишне, пожалуй, надеть рукавички. К тому же человек она маленький, ординарный, не наделенный особыми приметами, даже еще не человек, а «табула раза», нейтральная голубизна юности. Как ни облегчают авторы ей нравственное развитие, она все же не выходит из стадии эмбриона.

За острым вступлением в фильм следуют ситуации, не требующие от Тани самостоятельного выбора. Уехать сразу? Остаться до осени? Конечно, здесь есть психологическая разница, но так ли она жизненно важна? Нельзя избавиться от ощущения необязательности происходящего для ее судьбы. Покажется плохо в деревне — можно провести каникулы на Кавказе, не понравится родная мать — можно немедленно вернуться к приемной, которая только и мечтает об этом. Любовь к председателю? Но это так, померещилось, и «драма», пережитая Таней, хотя и снабжена всеми необходимыми атрибутами вплоть до сцены с соперницей, растаяла как облачко на сияющем небе. Между тем люди и события фильма вынуждены работать на этот не более чем миловидный образ.

Вспомним, как ярко раскрыта борьба за подъем колхозов хотя бы в «Земле и людях», картине, взращенной на богатейшем черноземе удивительных «Записок агронома» Г. Троепольского. Пусть неудачна там линия дидактическая, пусть полностью провалилась придуманная режиссером шаблонная любовная канитель, пусть миновала злободневность некоторых реплик,—все равно картина надолго останется живым произведением искусства: уж очень правдивы и ярки там и положительные и отрицательные типы, остры общественные конфликты. А в «Отчем доме» проблемы колхозного строительства решаются походя и без затруднений (кто всерьез примет угрозы инспектора— фигуры штампованной и условной?). В «Земле и людях» тема защиты колхозного добра от расхитителей и тунеядцев прозвучала громко, энергично,— взять хотя бы рельефные, почти монументальные образы Хвата и его жены «Матильды», показанные и в зените мелкого хищничества, и в капитуляции перед наступающим твердым порядком. А Метальников и Кулиджанов прикасаются к ней, да и ко многим другим темам жизни колхоза едва-едва — «перстами легкими, как сон». Рабочие будни колхоза — в действительности сложные и напряженные — являются в картине преимущественно лишь фоном для Тани, пейзажем, в который она всматривается как турист или дачник. Разумеется, девушке из города и в таком созерцании открывается многое, но насколько больше узнали бы мы, зрители, покажи авторы колхоз не глазами случайной гостьи, а глазами человека, принужденного силою неустранимых обстоятельств участвовать в жизненной борьбе!

Как выигрывает, например, «Дело было в Пенькове» от того, что героиня приезжает в деревню р а б о т а т ь! В отличие от примитивно «производственных» фильмов ее профессиональная деятельность не показана. Но ей приходится бороться с отжившими нравственными понятиями одних, анархическими повадками других, своекорыстием третьих, и в этой борьбе закаляется ее характер и лучше вырисовывается окружающий мир. У Кулиджанова при более точном вкусе и более тонких средствах психологического анализа фильм получился все же менее объемным. Там взята фаза жизни, здесь — тщательно прорисованная прелюдия к жизни. Прелюдия тоже может иметь самостоятельное значение — если она полна предчувствий будущего, бурления пробуждающихся душевных сил. Но и следов этого брожения весенних соков души не замечается в Тане — Л. Марченко; ее малокровие подчеркивается соседством с оживленной, переполненной радостью бытия, насильно сдерживающей улыбку, звонкой Нюркой — Л. Овчинниковой. Что выйдет из Тани — еще вопрос, а из таких, как Нюрка, выходят героини социалистического труда. Но так уж ведется на студиях, что Овчинникова обречена играть «подруг», а Марченко — «героинь»...

Талантливая игра Л. Овчинниковой вполне подтверждает слова председателя, назвавшего Нюрку достопримечательностью здешних мест. О самом председателе этого, увы, не скажешь. Нравственная безукоризненность Сергея Ивановича остается для зрителя вне подозрений, но выражается художественно не оригинально и мало отличает данный образ от сыгранного тем же В. Зубковым бригадира в «Это начиналось так...». Онегинский отказ Сергея Ивановича Татьяне мотивируется, между прочим, и разницей возрастов. Однако выглядит председатель совсем моложаво, и когда ловко открывает калитку, пропуская девушку вперед, или невольно демонстрирует перед ней свою деловитость, или, простившись до вечера, не

без кокетливости сбегает с пригорка —зрители отнюдь не исключают возможности романа между ними.

Бесплотному девическому увлечению Тани противопоставлено сильное чувство грубой, гордой, своенравной Степаниды, чья неистовая жажда любви и материнства не находит удовлетворения в случайном браке с каким-то ничтожным, дрянным человечишкой. С образом Степаниды, выразительно, впечатляюще сыгранным Н. Мордюковой, связано центральное событие фильма, призванное заменить несостоявшийся конфликт. Сергей Иванович на людях пристыдил Степаниду за десяток огурцов, привычно взятых ею с колхозной грядки. Жгучая обида тем нестерпимей, что Степанида любит председателя, ревнует его к приезжей девушке, а он не замечает ее страданий. Желая доказать, что «все берут», она порочит честную Нюрку. Та бежит, было, от позора куда глаза глядят, а Степанида терзается, хочет исправить содеянное и приносит повинную Сергею Ивановичу. Конфликт разрешается быстро и безболезненно: Таня возвращает Нюрку с дороги и возвращается сама, доверие Сергея Ивановича к Степаниде восстановлено. Поборов свой эгоизм и завистливость, Степанида устранила нравственные препятствия, помешавшие их любви. Впрочем, любви-то как раз и не имеется! Н. Мордюкова, всегда достоверная на экране, использует все скупо отмеренные авторами секунды, чтобы намекнуть на нее зрителям, а В. Зубков делает это в дозах столь гомеопатических, что совершенно неожиданными выглядят его ответный порыв и «влюбленные» объятия, красиво сопоставленные с ветками яблонь, полными зрелых плодов, со звездами, густо мерцающими над головой на низком, вдруг приблизившемся небе.

Такой же сочиненной, приклеенной является автобиография Степаниды, рассказанная председателю в эту минуту. Не верится, что Степанида в войну руководила —достойно руководила — колхозом и что Сергей Иванович ничего не знал об этом.

Драма Степаниды—властной ни в чем не знающей удержу женщины, озлившейся на жизнь и не находящей применения своим незаурядным душевным силам,— могла бы вырасти в полную большого внутреннего значения тему отдельной картины. Но серьезность ее снижена неубедительностью психологических мотивировок поведения героини и тем второплановым, подчиненным местом, которое ей отведено в сюжете «Отчего дома».

Не помню, кто из историков литературы сказал, что там, где Чехов увидел символ целой эпохи, писатель Тригорин нашел лишь «сюжет для небольшого рассказа». Не так ли вышло с «Отчим домом» — иметь в руках образ матери, образ Степаниды и свести все к приятному небольшому рассказу о дочке! Небольшие рассказы — тоже, конечно, неплохое дело. Но как хочется от кино рассказов б о л ь ш и х, потрясающих и глубоких! Как мало одной тепловатости искусству, которое, являясь драматическим по своей природе, требует и бурь, и гроз, и мощных подземных толчков! И потом, не зря было сказано: для химического анализа морской воды с избытком хватит и одного стакана, но буря в стакане воды — не то же, что буря в открытом море.

Компас правды есть у Кулиджанова. Время покажет, рожден ли он для каботажного плавания или способен на дальние рейсы.

●

Пока Кулиджанов, верный стилистике «Дома, в котором я живу», продолжал разрабатывать ее в лирическом «Отчем доме», Сегель ставил «Первый день мира» (1959).

Это произведение Сегеля не принадлежит к шедеврам искусства. Нет, недостатков — и серьезнейших!—в нем немало. Однако прослеживая и н д и в и д у а л ь н ы е пути и перепутья первых режиссеров нового призыва, нужно внимательно разобраться и в этом творческом шаге Я. Сегеля, понять п р и р о д у его картины.

«Первый день мира» — картина о войне Фильмы о войне бывают разные: милитаристические, пацифистские, революционные. Они могут возвеличивать или развенчивать человека. Неотступные видения минувшей войны стоят перед глазами целого поколения художников, особенно в странах, которые наиболее от нее пострадали. Но как различна внутренняя устремленность картин о войне, создаваемых кинематографистами даже одного, социалистического лагеря.

Польский фильм «Настоящий конец великой войны» (у нас он шел под названием «Этого нельзя забыть»), поставленный Е. Кавалеровичем, содержит впечатляющие сцены. Кошмарный экспрессионистский гротеск гитлеровского лагеря смерти, издевательских пыток танцами, когда обессилевших от бес-

конечного топтания под музыку пристреливают, а устоявшие на ногах теряют рассудок, пережит режиссером и оператором остро, с завораживающей, парализующей силой. Эти сцены рождены ненавистью к фашизму, и, несмотря на субъективную манеру изображения (зритель видит их как бы глазами обезумевшей, затравленной жертвы), резко отличающуюся от стилистики «Судьбы человека», они перекликаются кое в чем с этим советским фильмом.

В картине С. Бондарчука осужденных на гибель выгружают из эшелонов и отправляют в зловещие «бани» под веселую танцевальную музыку. В обоих фильмах звуки музыки, повторенные в иных обстоятельствах, вызывают у героев тягостные лагерные воспоминания. Но в ответной реакции персонажей, равно как и в общих идейных выводах картин, — громадное различие. Герой «Судьбы человека» яростно обрывает мелодию, ставшую для него символом ненавистного фашизма, разбивает в осколки трофейную граммофонную пластинку, и этот эмоциональный взрыв служит выразительным переходом к батальным кадрам: советские войска обрушивают на противника гигантскую огневую мощь. В фильме Кавалеровича герой, с его мучительной потерей дара речи и памяти, при звуках музыки начинает пугающее, загадочное кружение — оно кончается всегда тяжелым припадком. Для него, отрезанного болезнью от других людей, лишнего даже для своей жены, обреченного на муку вечного молчания, «настоящий конец великой войны» наступает только в минуту самоубийства. От финальных пейзажей, как и от всего фильма, веет безнадежностью. Оставшиеся в живых подавлены, не смеют взглянуть друг другу в глаза, счастья им уже не увидеть.

Фильму Е. Кавалеровича свойственна нарочитая узость содержания, персонажи его безлики, действие не развивает экспозицию, а лишь многократно повторяет ее мотивы, создавая ощущение тягостного бега на месте. Фильм не заставляет думать ни о героической борьбе, которая привела к разгрому фашизма, ни о социалистическом строительстве в возрождающейся Польше. Герой показан как жертва мучителей, но мы не знаем его как борца, человека, не знаем ни его характера, ни идеалов. На передний план выдвинут момент патологический — то, что психиатры называют истерической фиксацией на травме. Этот гнетущий фильм противостоит бездумности сытых буржуа и мещан, но еще более он противостоит мужественной концепции советского искусства, воплощенной в «Как закалялась сталь», «Повести о настоящем человеке», «Судьбе человека»...

Наша критика по-боевому защищает незыблемые принципы советского искусства. Пессимизму, безнадежности, унынию не место на нашем экране. Законны поэтому тревожные сигналы печати по поводу царящего в ряде советских фильмов последнего времени грустного, тоскливого настроения, хмурого, сумрачного колорита.

Но значит ли это, что первый день мира можно показывать только в виде *неомраченного* праздника?

Возьмем комплекты газет за последние годы, — разве в День Победы советские люди не отдают должного героям, павшим в боях за Родину, не вспоминают, каких жертв и разрушений стоила война, не призывают народы к бдительности, не шлют грозных предупреждений милитаристам?

День безоговорочной капитуляции Германии был величайшим праздником. Но был ли он *одинаковым* праздником для всех? С точки зрения художника было столько же *разных* Дней Победы, сколько людей. Это хорошо уловил кинорежиссер С. Ростоцкий в «Майских звездах». По-одному чувствует День Победы советский генерал, остановившийся отдохнуть в приветливом чешском домике. «У вас тоже есть дети?» — спрашивает хозяйка. — «Нет», — помолчав, отвечает он и незаметно прячет в карман фотографию своей погибшей семьи. Стоит ему слегка задремать, как в голове опять начинают проноситься стремительные картины сражений, переданные в талантливом фильме косвенно: мы слышим те крики, выстрелы, разрывы снарядов, которые омрачают и, наверное, еще долго будут омрачать сон героя. Иначе ощущает этот день молодой капитан Рукавичкин: раны его давно зажили, трагических личных потерь позади не осталось, а впереди — родной дом и то счастье, возможность которого промелькнула сейчас в мимолетной встрече с юной чешской учительницей. И опять-таки по-иному оборачивается восприятие Дня Победы действующими лицами третьей, самой талантливой новеллы, пожилым чешским демократом, вернувшимся из Освенцима, и совсем еще молоденьким русским танкистом, положившим за него жизнь. Уместно это или неуместно, но смерть

танкиста в день освобождения Праги — это правда. Она о м р а ч а е т праздник. Бывший узник Освенцима не может заставить себя зайти в квартиру, такой дорогой ценой освобожденную от озверелого нациста. Он проходит по улицам, присаживается на гранитную ступеньку в сквере. Дождь усиливается. Водяные струи стекают по статуе женщины, по ее волосам и лицу, крупные капли падают с век, и кажется — даже мертвая бронза оплакивает героя.

В фильме «Первый день мира» также дан свой, особый, но не менее реальный аспект этого дня. Город, где происходит действие, сильно пострадал от бомбежек. Не работают ни электростанции, ни водопровод. Население попряталось. Среди развалин скрываются вооруженные нацисты. Для героев картины война фактически еще не закончена. Она не закончена для тяжелораненых, лежащих в госпитале, для врачей и санитаров этого госпиталя, для саперов, разминирующих дороги, для военных властей: вылавливая эсэсовцев, стреляющих нашим офицерам в спину, они одновременно налаживают жизнь города, борются с голодом и разрухой. Один из героев фильма главный хирург медсанбата, указывая на раненых, говорит заснувшей на дежурстве сестре: «Я просто хочу, чтоб вы поняли и запомнили. Война кончилась для всех, но только не для нас с вами и не для них».

Отнюдь не придуманные, а убеждающе реальные обстоятельства действия требовали в данном случае особой тональности в изображении первого дня мира.

Тема победы звучит в том особом ключе, в каком решен весь этот фильм. Эта тема победы есть и в поверженности врага, и в торжественной атмосфере банкета, где устами союзников воздается честь великому подвигу советских армий.

Жаль, однако, что в общем оркестре фильма голоса, выпевающие тему бедствий войны, звучат громче других инструментов. В художественных интересах трагедии нужно было полнозвучнее передать испытанное каждым современником чувство громадного, безграничного счастья от того, что фашизм уничтожен, что перестали греметь пушки, перестала, наконец, литься кровь. В ночь на 10 мая 1945 года мало кто спал, улицы были полны народа, на площадях возникали стихийные митинги, незнакомые обнимались и целовались. В «Первом дне мира» как будто все то же самое, в стане победителей никто не спит, герои бродят по городу, бросаются в объятия друг другу... Но общая тональность попрежнему остается темной, не составляя контраста надвигающейся драме. Авторы фильма могут сослаться на особенности места действия, но разве они прикованы к нему цепями? Разве нельзя было, используя неисчерпаемые ресурсы кинематографа, связать происходящее в разбитом немецком городе с тем, что происходит во всем мире? В «Доме, в котором я живу» действие тоже протекает в одном определенном месте, но последнее истолковано не столь буквально, и, показывая, например, праздник Победы, Сегель с Кулиджановым устанавливали аппарат в самой гуще толпы, залившей Красную площадь. Верность трем правилам классической драмы сковала авторов «Первого дня мира», а стремление к стилистической цельности вещи заставило держаться раз взятого тона. Между тем единство — это синтез разнородного, а не простая однозначность...

К тому же фильм фотографически темен. Почему это случилось? Обмануло солнце? Или подвел оператор, неверно определив освещенность картины? Ведь и такие ошибки встречаются на практике. Взять хотя бы «Два Федора»: операторская работа П. Тодоровского интересна, но, как отметил хорошо сведущий в этом деле А. Шеленков, освещенность картины явно занижена — «оператор ошибся в решении светового «ключа» фильма в целом». В одинаково темном тоне даны превосходно снятые сцены ночных раздумий Федора и требующие совсем иного настроения, иной свето-воздушной среды сцены танцев, прогулок, стройки. В результате «общий изобразительный тон фильма оказался излишне мрачным» *.

В «Первом дне мира» приглушенность освещения лишь отчасти, в отдельных сценах (университет, последний эпизод) — результат просчета. В общем же принятый тон фотографии закономерно связан с идейно-стилистическим замыслом фильма-реквиема, фильма-памятника погибшим и страстного их завещания живым. Отсюда же и своеобразие стиля, желание соединить простоту актерского исполнения с патетичностью, символичностью, монументальностью образа фильма в целом.

* «Бюллетень Союза работников кинематографии», 1959, № 7, стр. 49.

Конечно, такой характер решения имеет, как мы уже говорили, свою ограниченность, свои недостатки, которые, как это часто бывает, являются продолжением его достоинств. Вы всецело подчиняетесь логике стиля, проникаетесь благородной идеей авторов, принимаете близко к сердцу волнения и судьбы действующих лиц. Ситуации, выбранные сценаристами и режиссером, оправдывают приподнятость, чуть-чуть торжественную поступь произведения. Вместе с тем нельзя не заметить противоречий, вытекающих из такого строя вещи. Монументальность трудно сочетать с многогранностью, патетика не легко соединяется с юмором. Произведение становится в известной мере стилизованным, одноплановым, его господствующая, генеральная идея выражается с сосредоточенной образной силой, но оно не охватывает изображаемых явлений всесторонне, не рождает ощущения непосредственной полноты жизни — такой полноты и непосредственности, какая, например, достигнута в военном фильме другого молодого режиссера — «Балладе о солдате». Г. Чухрая.

•

После «Дома, в котором я живу» Л. Кулиджанов и Я. Сегель пошли разными дорогами. Трудно сказать, случайны ли наметившиеся расхождения, зависят ли они только от очередных сценариев или отвечают глубоким внутренним потребностям режиссеров. Это особенно относится к Я. Сегелю, чей «Первый день мира» стоит среди наших фильмов особняком.

«Отчий дом» Л. Кулиджанова отвечает на поставленный вопрос яснее: режиссер в нем не столько продвинулся вперед или предпринял разведку в новых направлениях, сколько основательно закрепился на ранее завоеванных рубежах. Фильм вполне допускает мысль о возможности появления многих подобных работ.

«Лучше всего,— говорил Станиславский,— когда в искусстве живут, чего-то домогаются, что-то отстаивают, за что-то борются, спорят, побеждают, или, напротив, остаются побежденными. Борьба приносит победы и завоевания».

Сумеет ли молодой режиссер прийти к искусству, возмущающему спокойствие, исполненному силы, энергии, страсти, сумеет ли, сохранив лучшее свое — простоту, подняться от «ласкового реализма» к высокому лиризму и драматизму? Хочется верить, что и Сегель, и Кулиджанов, и другие режиссеры нового поколения, обращаясь к современной советской действительности, в новых своих работах обретут ту неложную значительность, которую придавали лучшим кадрам их прежних картин переживания и впечатления Великой Отечественной войны.

Г. Плисецкий

Открытие мира

Где та грань в искусстве, которая отделяет бесспорную удачу от удачи неполной, относительной? Почему, просмотрев один фильм, мы отмечаем оригинальность режиссерских решений, актерские и операторские находки,— и все-таки из этих талантливых частностей не складывается крупного успеха? И почему после просмотра другого фильма не хочется говорить о его недостатках, хотя потом, по зрелом размышлении, они, вероятно, и найдутся?

Дело, надо думать, в цельности мироощущения художника, в том, чтобы все детали произведения группировались вокруг его основной художественной идеи. Если этого нет, то получается более или менее талантливый эклектизм.

Фильм «Сережа» молодых режиссеров Г. Данелия и И. Таланкина — удача яркая, несомненная. Выбор для экранизации первоклассного литературного произведения сам по себе создал лишь предпосылку такого успеха. Немало знаем мы экранизаций, сохранивших и сюжетные линии, и характеристики персонажей, и бытовые детали, но утративших дух оригинала, не передавших своеобразия писательского взгляда на мир. Недостаточно, оказывается, понять

сумму взглядов писателя — надо проникнуть в эмоциональный строй произведения. Мироощущение сложно взаимодействует с мировоззрением, но не равнозначно ему. Именно оно придает вещи особый «аромат», неповторимость.

В фильме «Сережа» достигнуто редкое совпадение творческих индивидуальностей писателя и режиссеров. Вернее сказать, очевидно, именно это совпадение обусловило выбор повести для экранизации.

Авторы фильма, вслед за В. Пановой, решительно заявили себя сторонниками определенной эстетической программы. Они возражают против громких слов, против декларативности, тем самым примыкая к направлению в нашей молодой режиссуре, давшему за последние годы плодотворные результаты (Бондарчук, Чухрай, Ростоцкий, Сегель, Кулиджанов и др.). Лиризм, человеческая теплота, стремление увидеть большое в малом, вскрыть природу новых человеческих отношений позволяют назвать режиссеров этого направления «поэтами действительности», пользуясь выражением Белинского.

Но даже на фоне многих удачных дебютов первая картина Г. Данелия и И. Таланкина выделяется цельностью мироощущения, свойственной обычно уже зрелым мастерам. Разумеется, так глубоко прочувствовать эмоциональный строй повести молодым режиссерам (они же и сценаристы) помогло участие В. Пановой в создании сценария. Но они нашли полноценный кинематографический эквивалент для передачи на экране своеобразного языка писательницы. Это уже целиком их заслуга.

Повесть В. Пановой поражает прежде всего свежестью восприятия жизни. Зоркость взгляда, присущая и другим вещам талантливой писательницы, обострена здесь тем, что все «явления на земле и на небе» даны глазами ребенка. С доброй улыбкой, с веселым удивлением мы обращаем внимание на «мелочи», мимо которых столько раз проходили не задумываясь. Мы начинаем открывать черты нового вокруг себя, а главное — в нас самих. Ибо каждое истинное произведение искусства — это тоже открытие мира.

В столкновении двух взглядов на мир — детского и взрослого — секрет того особого юмора, которым пронизана повесть. Не всегда его можно прямо перевести на язык кино.

Вот «непонятный и неинтересный» разговор Коростелева с мамой, услышанный Сережей:

«— Я тебя люблю,— говорит Коростелев.

Мама *не верит*.

— Правда?

— Люблю,—*подтверждает* Коростелев. А мама *все равно не верит*.

— Правда — любишь?

«Сказал бы ей: «честное пионерское» или «провалиться мне на этом месте»,— думает Сережа,— она бы и поверила».

Коростелеву *надоело отвечать*, он умолк и смотрит на маму. А она на него. Они смотрят так, наверно, целый час. Потом мама говорит: — Я тебя люблю. (Как в игре, когда все по очереди говорят то же самое.)

«Когда это кончится?» — думает Сережа». (Курсив мой. — *Г. П.*).

Прелесть этой сценки, одной из лучших в повести, создана чисто литературными средствами. В одной фразе сплавлены объективные действия взрослых с их детской оценкой. Передать эту связь зрительно невозможно. Если же сохранить лишь диалог мамы с Коростелевым, лишив его Сережиных комментариев, то получится банальная, совсем не «пановская» сцена. Сценаристы предпочли пожертвовать диалогом. Мы не слышим, о чем шепчутся сидящие за столом взрослые, а все наше внимание сосредоточено на вздыхающем Сереже. Малыш с нетерпением ждет, когда Коростелев кончит заниматься пустяками и пойдет с ним в магазин за велосипедом.

От многих блестящих с литературной точки зрения эпизодов вынуждены были отказаться авторы фильма. И все-таки, внимательно изучив текст повести, они нашли ключ к ее стилистике, сумели передать ее на экране.

В одной из главок, не вошедших в фильм, между прочим, сказано: «Почти все вещи очень большие: двери ужасно высокие, люди (кроме детей) почти такой же высоты, как двери. Не говоря уже о грузовике, или комбайне, или о паровозе...»

Так видит мир Сережа. Так видим его и мы почти во всех кадрах фильма. Оператор А. Ниточкин снимает большинство эпизодов «субъективно», с высоты детского роста.

Вот ходит по двору страшный зверь — петух. У Пановой сказано: «Когда он вытягивает шею, то делается одного роста с Сережей». И действительно, на экране мы видим гигантского петуха. Огромный кровожадный глаз смотрит на зрителя, железный клюв занимает полэкрана. Малыш побаивается зверя, и мы понимаем основательность его страха.

Сильно прозвучала на языке кино и сцена объяснения Сережи с Коростелевым в осенней роще перед отъездом в Холмогоры. Как и в повести, пейзаж играет здесь подчиненную роль, лишь оттеняет настроение. Как и в повести, диалог скуп и выразителен. Но, кроме того, на экране мы *видим* великана Коростелева, едва вмещающегося в кадр, и рядом — крохотного Сережу. И то, что великан разговаривает с лилипутом «на равных», зрительно подчеркивает главную мысль Пановой о высочайшей ценности личности человека, пусть даже и пятилетнего.

Создатели фильма глубоко обдумывают каждую сцену, каждый кадр. Чего стоит, например, сцена катания на велосипеде! Она снята в стремительном темпе, почти без слов, ее эксцентричность напоминает немые фильмы. Ясно, что все в этой сцене, вплоть до выбора точек съемки, было продумано режиссерами заранее (вспомним длинный штабель кирпичей, за которым стремительно исчезают велосипедисты, чтобы вынырнув с другой стороны, тут же грохнуться на землю). Столь же ярко решен один из заключительных эпизодов фильма. Сережу решили взять в Холмогоры! Как передать на экране немыслимую, сумасшедшую радость мальчика? И вот, вместо того чтобы наблюдать, как бегает и собирает свои игрушки Сережа, мы сами вместе с киноаппаратом мечемся по комнатам. Распахиваются двери, наклоняются стены — смятение чувств передано превосходно!

В картине очень много неба. Может быть, происходит это потому, что Сережа (а вместе с ним и кинокамера) часто смотрит снизу вверх. Может быть, оператор сознательно стремится наполнить кадры воздухом. Но, так или иначе, это помогает воссоздать на экране атмосферу повести. Когда по кромке земли, на фоне бездонного летнего неба бредут маленькие детские фигурки, мы особенно остро ощущаем величественность мира, в котором живет Сережа...

Дети нередко обаятельны на экране. Но детский ансамбль «Сережи» заставляет предположить чуть ли не в каждом маленьком герое будущего актера. Или же — допустить, что дебютанты-кинематографисты Данелия и Таланкин по классу режиссерской работы с детьми стоят на одном уровне с такими мастерами, как, например, Витторио Де Сика.

Маленькие актеры совсем не чувствуют наведенного на них объектива. Они и не статисты, подыгрывающие главному герою. Каждый из них — характер, а все вместе они создают тот особый детский мир (столь важный для верной интерпретации повести Пановой), где действуют свои законы, своя субординация. Вот появляется над забором голый по пояс Васька — «подавляющая, сильная личность». Все ребята молчаливо признают за ним главенство на Дальней улице. Вот подражающая в словах и поступках взрослым известная ябеда Лида с грудным братишкой на руках. Неприкаянный Женька, которому до смерти надоели и школа, и теткина ругань. Даже на эпизодическую роль отличника Арсентия (который просит, чтобы ему сделали татуировку первому: «много задано!») режиссеры нашли характерного «актера».

Но, конечно, главная удача фильма — Боря Бархатов в роли Сережи. По свидетельству В. Ф. Пановой, мальчик выбран настолько удачно, что теперь она уже не может представить «своего» Сережу другим. Боря — ровесник Сережи, во время съемок фильма ему исполнилось шесть лет. Если бы речь шла о взрослом актере-профессионале, то следовало бы прежде всего отметить незаурядное умение жестом, мимикой выражать движение чувств, смену настроений. Очевидно, писательница настолько глубоко и верно поняла психологию ребенка, что маленькому актеру не тесно в рамках заданной ему роли. Он безоговорочно поверил в правду изображаемого и начал по-настоящему жить на съемочной площадке. Нужен был большой педагогический такт со стороны молодых режиссеров, чтобы поддерживать эту атмосферу непринужденности на протяжении всех съемок...

«У меня есть сердце!» — кричит пятилетний человек, вбегая в первые кадры картины. И под этим «лозунгом» идет весь фильм.

Глубокая человечность роднит работу Игоря Таланкина и Георгия Данелия с таким, казалось бы, непохожим фильмом, как «Баллада о солдате» Г. Чухрая. Это знаменательно.

Каждое направление в искусстве, прежде чем достигнуть вершины, проходит подготовительный, «накопительский» период. Нащупываются «свои» темы, комплектуется арсенал художественных средств, постепенно утверждается новая эстетика.

Можно смело сказать, что мы сейчас переживаем вступление советского кино в новый классический период. Целый ряд работ, появившихся в последние годы, можно рассматривать именно как подготовительные, пробные шаги. Как всегда при наступлении нового этапа, инициатива тут принадлежит молодым мастерам.

Но сегодня мы можем уже не только с надеждой смотреть вперед. Период внутреннего накопления новых качеств завершается, наступает время плодов. И «Баллада», и «Сережа»—это уже не обещание будущих успехов. Это крупные, радостные факты искусства. Это веские доводы в идеологической борьбе, которой охвачен мир. Большой успех обоих фильмов за рубежом свидетельствует о том, что наш кинематограф после известного перерыва снова начинает занимать ключевые позиции в мировом киноискусстве. Перед людьми раскрывается душевное богатство, солнечное мироощущение нового общества.

Молодые режиссеры, создатели фильма «Сережа», с первого своего слова в искусстве заявили себя зрелыми художниками, выдвинулись в первый ряд мастеров экрана.

В пути

Когда думаешь о лучших традициях украинского киноискусства, невольно приходит на ум слово «щедрость». Щедрость темперамента, мысли, чувств. Широкий размах в изображении народного характера, чаяний и стремлений украинского народа. Этой щедростью до краев было переполнено творчество Довженко, ею отличались создания Игоря Савченко, лучшие произведения других крупных мастеров кинематографии Украины. И сегодня, в тех фильмах, которые наследуют и развивают былые традиции, мы видим — в тех или иных проявлениях — творческое богатство художника, желающего говорить полнозвучным голосом о жизни своей Родины, своего народа.

Разные фильмы — по темам, жанрам — созданы за последнее время украинскими кинематографистами, но содержанием почти каждого была борьба за утверждение нового. Мастера кино стремятся показать напряженную, богатую событиями жизнь Украины и в отдаленные времена, и в недавнем прошлом, и в наши дни.

Борьба народная. Не отображается ли она порой лишь в своих внешних проявлениях, не увлекаются ли иные авторы громом сражений, блеском сабель, цокотом копыт мчащихся галопом лошадей, напором разбушевавшейся природной стихии, не заслоняют ли подобные эффектные кадры существо общественных проблем, их глубокий внутренний смысл?

Удача фильма «Кровь людская — не водица» прежде всего в том, что создатели его — писатель М. Стельмах и режиссер Н. Макаренко сумели передать истинный дух революционной борьбы, сумели раскрыть великую силу правды, за которую проливалась народная кровь, отдавались человеческие жизни. Следуя за одноименным романом М. Стельмаха, авторы картины тесно сплели общую судьбу народа с частными судьбами героев фильма, его эпический размах не поглотил Человека, не скрыл в бурном водовороте событий. Трагедийность эпопеи ожесточенной борьбы народной Украины с петлюровцами, за утверждение новой жизни вырастает из трагически сложившихся судеб Тимофея Горицвита, Мирошниченко, батьки Палилюльки.

Безусловно, образы коммуниста Мирошниченко, председателя земельной комиссии Горицвита, так же как и председателя ревтрибунала Нечуйвитра — собирательные образы, они выражают существо национального характера. Мирошниченко — ум, воля партии; Горицвит — воплощение народной правды; Нечуйвитер — честь и совесть революции. Однако этот высокий обобщающий смысл образов не исключил их конкретную психологическую характеристику. Не отвлеченными носителями идейных задач фильма являются герои картины — перед нами живые люди, близкие своими думами, переживаниями, бедами. Не случайно мужественного, волевого Мирошниченко артист Е. Бондаренко делает в то же время душевным, мечтательным человеком. А. Соловьев, работа которого отличается глубоким проникновением в создаваемый характер, раскрывает его изнутри, как бы исподволь показывая зрителям красоту и верность высокой цели своего немногословного, сдержанного в проявлениях чувств героя. И в исполнении Г. Осташевского, на чью долю выпала нелегкая задача воплотить характер, в известной мере окрашенный голубоватой рыцарской жертвенностью, найдены теплые оттенки простоты и человечности, сразу располагающие к Нечуйвитру, снимающие с него налет иконописности.

Авторы фильма показывают накал и непримиримость классовой борьбы. Враг опасен, хитер и изворотлив, он жесток до зверства. Тактично, без тени натурализма и вместе с тем с большой драматической силой поставлена режиссером сцена убийства кулаками маленьких детей Мирошниченко и последующие эпизоды, когда отец находит их мерт-

выми. Мы видим только глаза Мирошниченко — полные ужаса, нечеловеческого отчаяния. И гнева. Того гнева, что прорывается наружу и обрушивается страшным шквалом на недругов народа.

Но «Кровь людская — не водица» это не только рассказ о гневе народном, о могучем революционном наступлении на силы проклятого прошлого. Это повесть о человеческом счастье, о большой мечте, о красоте земли, возделанной трудовыми руками народа. И здесь, пожалуй, сильнее всего сказалась та самая щедрость творчества, которую мы отнесли к лучшим традициям украинского киноискусства. Так любовно показаны в картине степные украинские просторы, ясная синь неба, широкий разлив реки, так красивы мирно цветущие сады, с таким трепетом и надеждой припадают к впервые обретенной земле деревенские бедняки, что невольно думаешь: «Да, за это недаром пролита кровь, положены жизни, вот оно — счастье!» И недаром смерть Тимофея Горицвита, мечтавшего «засеять счастьем всю землю от края до края» и погибшего от бандитской пули, нашла в фильме яркое образное решение: медленно скрывается под водой Горицвит, смыкается над его головой прозрачная гладь реки, и на ней раскрывают свои лепестки нежные белые лилии.

Стремление к поэтической приподнятости, к высокому накалу чувств вообще свойственно произведениям украинского кино. Здесь оно тем более оправдано и темой и характером произведения. Уже само построение фильма, идущего в сопровождении народной песни-думы, музыкально разви-



«КРОВЬ ЛЮДСКАЯ — НЕ ВОДИЦА»

вающей основную мысль картины, говорит о своеобразной стилистике киноповести. К сожалению, не всегда взятая авторами высокая нота звучит чисто и прозрачно, в верной, правдивой тональности. Иногда им изменяет чувство вкуса, и тогда на экране возникают слащавые, «трогательные» картинки (вроде сцен у колыбели ребенка в семье Подопригоры), истинная красота оборачивается сомнительной красивостью, мужественная патетика уступает место нарочитости.

Схожие недостатки присущи и фильму «Олекса Довбуш» (сценарий Л. Дмитерко и В. Иванова, режиссер В. Иванов). Рассказ о событиях двухсотлетней давности, легендарность героя — Олексы Довбуша, возглавившего борьбу «опрышков» против угнетателей-панов, колоритность гуцульского быта, своеобразие природы Закарпатья — все это, естественно, тянуло к возвышенному, романтическому строю фильма, к интонации сказочно-поэтической. В картине немало сцен, выдержанных в этой манере, решенных выразительно и живописно: формирование Олексой Довбушем повстанческого отряда, клятва «опрышков», любовные сцены с Маричкой. И все же, несмотря на крепкое, драматургически добротное построение сценария, режиссер не нашел для него цельного, яркого кинематографического выражения. При всей внешней динамике событий картина внутренне статична, ей не хватает широкого дыхания, потому что истинную поэзию жизни постановщик подменяет порой холодной театральностью; вместо богатой палитры у режиссера, как правило, одна краска. А ведь еще Довженко учил, что худо-

«КРОВЬ ЛЮДСКАЯ — НЕ ВОДИЦА»



жественное произведение «надо писать двумя руками: в одной маленькая тонкая кисть для выписывания глаз и ресниц, в другой — размашистая крупная кисть для широкого письма стокилометровых пространств, страстей, массовых движений».

Слабости режиссуры сказались и на образе героя, которому в исполнении А. Кочеткова не хватает многообразия оттенков, недостает жара души. Довбуш — Кочетков храбр, находчив, изобретателен, ловок, но в нем нет той окрыляющей страсти, что поднимает людей, ведет их за собой.

Традиционность в дурном смысле слова, как повторение пройденного, слишком знакомого — вот что делает эту картину произведением проходным, не оставляющим заметного следа. Обращаясь к далекой истории, художник обязан взглянуть на нее с современных творческих позиций, осветить светом сегодняшнего дня — только тогда события и люди ушедших веков станут для нас действительно живыми и близкими. И, конечно, даже заглядывая в прошлые столетия, не следует прекращать поиски новых, сильных выразительных средств.

Кинематографическая выразительность. Язык кино. Последнее время мы часто прибегаем к этим терминам, спорим о них. Это понятно. Время приносит не только новые идеи, но и требует новых, то есть наиболее совершенных способов их выражения.

Когда смотришь картину «Возвращение», видишь, как старательно заботились режиссер М. Терещенко и оператор Р. Василевский о том, чтобы эффектнее снять фильм, отойти от уныло-однообразной ровности ленты, о том, чтобы на экране действительно был кинематограф. Поиски острых ракурсов, съемка с движения, неожиданный монтаж — все это есть в картине с избытком. С избытком! Не случайно явилось это слово. Действительно, создается ощущение, что режиссер чрезмерно увлекается формой подачи материала и гораздо меньше думает о его существе, о том, насколько соответствует данный прием авторской мысли, способен ли он выразить ее наилучшим образом.

Большую, серьезнейшую тему поднял автор сценария писатель М. Тевелев. Рассказ о человеке, покинувшем родину, которая в те дни была для него мачехой, и вернувшемся домой уже в Советское Закарпатье, где в итоге нелегкой внутренней борьбы нашел он настоящее счастье, — трудный рассказ. Он требовал не только публицистической страстности, но и глубокого психологического исследования характера, драматической остроты действия.

В фильме рассказ этот во многом лишился своей драматической напряженности. В первой части картины, действие которой происходит в одной из капиталистических стран, режиссер отдает свое внимание не столько внутренним переживаниям героя, сколько показу его злоключений, внешних перипетий его жизни. Мы видим, как тяжко приходится простому человеку в «капиталистическом рае», но почти ничего не узнаем о том, какой же отпечаток отложила действительность в сознании Стефана Субботы, в его душе. Броско снятые иллюстрации «на тему» отодвинули на второй план главное — проникновение в психологию человека.

И во второй половине фильма, перенесенной в советскую закарпатскую деревню, частые наплывы, монтажные перебивки снова мешают по-настоящему приблизиться к герою. Режиссер порой, очевидно, не замечает, как противоречит он замыслу драматурга, как «снимает» важные смысловые акценты. Вот, например, сцена с председателем колхоза. Председатель понимает сложность душевного состояния Стефана, которому трудно сразу найти тесный контакт с людьми иного сознания, иных взглядов. Он хочет развеять убежденность Субботы, что тот здесь — «лишний человек». Идет трудный, серьезный разговор. Но режиссер снимает диалог на подвесном, раскачивающемся мосту, беседующие люди то поднимаются вверх, то опускаются вниз: камера несколько раз фиксирует это движение — и внимание зрителя уже отвлечено от смысла диалога.

Все это, естественно, осложнило творческую задачу интересного, талантливого актера Г. Осташевского. Игра артиста убедительна и достоверна, но он часто бывает лишен возможности идти в глубь создаваемого характера. Молодому режиссеру М. Терещенко следует учесть ошибки своей первой картины, не быть столь расточительным в формальных поисках, не сплетенных самым тесным образом с идейным замыслом произведения.

Сценарий фильма «Возвращение» требовал тонкой психологической разработки. Картина «Люди моей долины» задумана совсем в ином ключе. Здесь чувства, страсти людей открыты, обнажены, авторская мысль не пробивается постепенно, исподволь, а заявлена сразу, впрямую. «Речь пойдет о наших людях, наших современниках, — как бы говорят авторы фильма,— посмотрите, как они красивы, как замечательны их дела, как прекрасна их жизнь». Что ж, такой прием правомерен в искусстве, если он оправдан художественно, если авторская заявка не остается пустой декларацией.

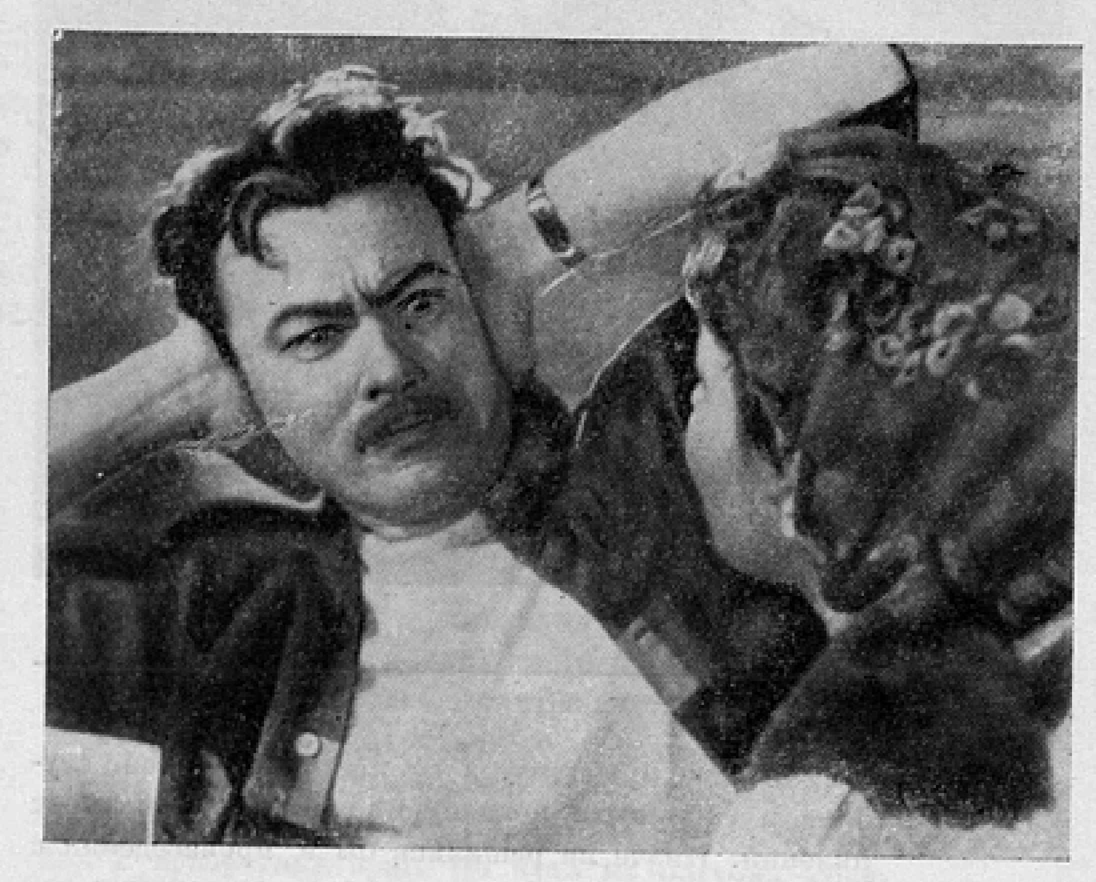
Фильм «Люди моей долины» (сценарий В. Земляка и Н. Рожкова, режиссер С. Навроцкий, оператор В. Войтенко) начинается нотой высокой и звонкой. Она не только в музыкальном вступлении; на экране — ослепительная синь неба, стая летящих журавлей, девушка на верхушке стога сена кричит:

«Здравствуйте, перелетные птицы! Куда вы летите? Остановитесь, посмотрите, как здесь красиво!.. Хорошо!»

Увлеченность трудом ради общего блага, ради приближения общей цели — коммунистического завтра — вот основное содержание, главная тема фильма. И, пожалуй, лучше, органичнее всего она раскрывается в образе колхозного парторга Параси. В. Васильева сумела внушить и уважение и любовь к этой умной, энергичной, искренней в своих поступках и чувствах женщине. Правдив и Стойвода в исполнении Н. Тимофеева — вчерашний председатель райисполкома, а ныне руководитель объединенного колхоза, неожиданно занявший место, на которое претендовал старый председатель Товкач, не ожидавший, что народ откажет ему в доверии.

Парася, Стойвода, инженер Буркач противостоят Товкачу. Но беда в том, что образ этот не получил в сценарии интересного, оригинального решения. В лице Товкача мы снова сталкиваемся — какой уже раз! — со схематичным изображением «консерватора поневоле». Почему Товкач идет наперекор общим желаниям, что «отучило его быть простым, хорошим человеком»,— все это не ясно, не подкреплено серьезными мотивировками в драматургии фильма. Потому известному украинскому артисту В. Добровольскому удалось ярко, темпераментно сыграть отдельные сцены и не удалось найти глубокое толкование образа в целом. Образ Товкача не приобрел объемности.

Высокий поэтический строй мыслей и чувств предполагает трибуну, с которой естественно звучат пламенные, зажигающие, зовущие слова, но никак не учебную кафедру, посылающую точные, но прямолинейные разъяснения. В фильме «Люди моей долины» явно стремление режиссера следовать поэтике Довженко, его поэтическому кинематографу, и в то же время в картине живут тенденции, противоречащие творческим принципам замечательного художника. Довженко не боялся высоких фраз, потому что в них всегда была заключена большая, страстная, глубоко современная мысль, но он решительно восставал против холодных деклараций, не согретых жаром сердца. Увы, авторы фильма «Люди моей долины» не избежали подмены живых человеческих чувств парадной торжественностью, образного выражения идеи — школьной дидактикой. Нарочито искусственно выглядит ряд сцен фильма: встреча «побратимов» — председателей трех колхозов, эпизоды в доме у секретаря обкома, сцены Буркача и Василины и другие. Как не увидел режиссер, насколько неорганично, театрально выглядит в фильме секретарь обкома «за фортепьяно» как не почувствовал фальшивой выспренности таких речей, произносимых в обычной житейской обстановке, один на один с собеседником (которым в данном случае является любимая девушка!): «Я мелиоратор и мне выпала честь бороться с болотными топями. Я их одолею. Народ поможет. Но вот одолеть топи товкачевской души мне не дано».



«ВОЗВРАЩЕНИЕ»

Жаль, что авторы не удержались на том высоком поэтическом взлете, на который настраивало начало картины. Тогда они получили бы право произнести торжественные финальные слова фильма: «Слава тебе, человече!»

В сущности о том же: о человеке сегодняшнего дня, о его труде, о воспитании высоких моральных принципов людей, находящихся в преддверии коммунизма, хотели рассказать авторы фильма «Наследники» сценарист И. Луковский и режиссер Т. Левчук. «Наследники» — последняя часть широко задуманной трилогии о разных поколениях советского народа, следующая за двумя сериями «Киевлянки».

Если в первой серии «Киевлянки» можно было обнаружить во многом удавшуюся попытку проследить за частными судьбами судьбу народа, то уже во второй серии правда жизни стала уступать место схематичным построениям, декларативным способам раскрытия идеи. В «Наследниках» эта тенденция проявилась наиболее последовательно и полно. Прежде всего — в сценарии И. Луковского.

Думается, сценарий И. Луковского — яркий пример холодного, ремесленного подхода к решению темы, стремления всего лишь «откликнуться» на



«НАСЛЕДНИКИ»

актуальную проблему, а не постичь во всей глубине и сложности новизну и существо жизненных явлений. Иначе не решались бы в произведении с такой незавидной легкостью в с е затронутые вопросы. А их в сценарии более чем достаточно: и эстафета рабочего класса, передаваемая из поколения в поколение, и ответственность за свой и общий труд, и моральный облик молодого человека, и воспитание нового сознания, и интернациональная солидарность, и вероломство церкви... Уже одно только количество поднятых проблем говорит о несерьезном отношении к ним сценариста, о неизбежности иллюстративной подачи материала.

Фильм наглядно подтвердил это. Он предстал перед зрителем как набор открыток, каждая из которых, подобно последним страницам школьного учебника арифметики, дает ответ на заданный вопрос, содержит моральные прописи. Молодой рабочий Левченко подло ведет себя по отношению к девушке — оказывается, он еще и «торгует» собственным изобретением. Руководитель бригады коммунистического труда Матвей знает, что Левченко подлец, что он оговаривает девушку, с которой встречается Матвей, но тем не менее берет его в свою бригаду: сознательный должен воспитывать несознательного.

По такому же принципу поверхностной иллюстративности строится и режиссура Т. Левчука. Постановщик лишь запечатлевает на пленке то или иное событие, ограничивается фиксацией факта, а не ищет образные решения, способные художественно обобщить его смысл.

В «Наследниках» вовсе отсутствуют «две кисти», о которых говорил Довженко. Здесь все дано одной «средней» кистью, всюду расставлены жирные точки. Не надо надеяться на сообразительность, ум зрителя, на его художественное воображение! Лучше все разъяснить сразу!

В «Наследниках» трудно говорить и об актерской работе. Актеры при всем желании не могли преодолеть предложенной им схемы. Авторы обращаются к зрителям с уже готовыми оценками людей, тогда как только в процессе постижения человеческого характера, данного глубоко и разносторонне, рождается восприятие мысли, идеи произведения.

Неудача «Наследников» тем более досадна, что фильм касается явлений, характерных для нынешнего дня, вопросов, важных для воспитания молодого поколения, человека нового, коммунистического общества.

Украинская кинематография — в пути. Еще многое предстоит сделать чтобы современное киноискусство Украины засверкало богатством живых красок, глубиной мысли, красотой подлинных человеческих чувств. Как справедливо указал первый секретарь ЦК КП Украины Н. В. Подгорный, «продукция украинских киностудий в целом еще не отвечает полностью запросам советских зрителей. Есть еще слабые и просто неудачные фильмы. Но мы надеемся, что молодые силы, пришедшие в украинскую кинематографию, сумеют быстро одолеть эти недостатки и будут выпускать кинокартины, достойные нашего требовательного, но справедливого зрителя».

Смелее двигаться вперед. Скорее освобождаться от обветшалых канонов. Открывать новые страницы жизни. Этого ждут зрители от мастеров кино Советской Украины.

Н. ИГНАТЬЕВА

Белое и черное

Первопроходцам всегда трудно. Бурелом или дорожная грязь — не самое худшее из бед. Страшнее неверный шаг. Два шага в сторону — увяз в болоте, сошел с едва наслеженной тропки — глядишь, обвалится на голову старая, подточенная гнилью сосна. Ну, а уж если прошел, пробился, тебя подстерегает самая страшная опасность. И она не в лесу — в доме. В теплом воздухе, мягком свете, запахе уюта. Поддаться — и не пойдешь снова за порог. Вроде бы и право есть: только что из перехода, отмахал крюк. Можно уютом побаловаться...

Талант Владимира Тендрякова всегда в пути. Он не отогревается у теплых печек обжитых тем. Дороги, которые он выбирает — нехоженые, и, оказывается, их много на земле.

Издавна высокой традицией и славой русской литературы считалась ее совестливость. «Совестливость» — мелкое слово. Совесть — это будет правильнее. Любая книга Тендрякова, будь то «Тугой узел» или «Не ко двору», «Ненастье» или «Ухабы»,— произведение, глубоко врезающееся в сознание и требующее: оглядись, присмотрись к себе, к другим. Все ли делаешь верно? Или в новом великом времени живешь по обычаям рухнувшего старья?

В творчестве Тендрякова звучит и другая традиция русской литературы — гражданственность. Талант гражданина подсказывает ему проблемы очень важные, острые, те, которые необходимо решать сегодня же, не медля. Так случилось и с маленькой повестью о мальчишке, который нашел икону. Повесть «Чудотворная» открыла в нашей литературе последних лет дорогу к теме борьбы с вековой ложью религии. И хотя у нее были многочисленные предшественники — статьи и очерки в газетах и журналах — в художественных образах книги врага стало возможно разглядеть вблизи, со всех сторон, а не только лишь на броской плоскости плаката. Публицистический же накал повести не уступал любой статье. И как другие книги Тендрякова обличали всем своим художественным строем равнодушие бюрократизма, или накопительство мещанина, или эгоистичное тщеславие иных руководителей, эта обнажала оскал под благостной улыбкой служителей господа.

И вот «Чудотворная» — на экране*. Она тоже, по существу, впервые в кино за многие годы начинает прямой разговор о самом древнем и одном из самых опасных обманов в истории человечества. Разговор, за который взялся режиссер В. Скуйбин, острый и нелегкий: ведь речь идет не о преследуемых законом делах святых отцов, а о сущности религии. «Чудотворная» ведет разговор гневно, публицистично. С этой картины трудно уйти, не задумавшись. В памяти сильнее всего — ощущение борьбы двух цветов. Белого и черного. Это ощущение рождается интуитивно, из каких-то мелких деталей, и только потом понимаешь, что оно пришло благодаря точному режиссерскому решению. Белое — это весеннее солнце, чистые стены школы, веселые гуси на молодом лугу, голые тела ребят в воде, Родькина развевающаяся рубаха, кофточка учительницы Прасковьи Петровны. Черное — платки богомолок, потертый поповский пиджачок, темная изба, тени на стенах, ночная вода — омут, куда бросился Родька. Белый солнечный мир мечтательного и ясного детства — черный мир веры в промысел божий. Эти миры не сливаются, не проникают друг в друга: они воюют. Только в одной точке сошлись они полюбовно, и это сочетание настораживает, вызывает недоумение: белые белки фанатичных глаз Николы-угодника на черной доске иконы. Не оттого ли испытываешь истинную радость, когда топор в мальчишечьих руках опускается на темную доску с белыми пятнами глаз. Конец мраку?

Нет. Нагнетание черного цвета к концу картины нарастает. И хотя мальчик на берегу открыл глаза, хотя повернулся вспять темный силуэт бабки на холме — это еще не окончательная победа. Темнота не отступает. Она так просто не сдаст свои позиции.

«Значит, пессимизм, беспросветность», — уже слышны осуждающие голоса любителей «счастливых концов». Нет, и еще раз нет. Это гражданский голос, который мы слышали и раньше в книгах Тендрякова. Его подхватили и усилили, настроились в резонанс созвучные голоса режиссера Владимира Скуйбина, оператора Петра Сатуновского, композитора Александра Локшина, актеров, всего коллектива картины. Фанфара звенит: «Надо быть зорким, потому что хитер и изворотлив враг. Он чуть не погубил Родю Гуляева, и, может быть, сегодня где-то он губит другого мальчишку. Не забывайте об этом!» Право, в этом чистом голосе гораздо больше требовательного оптимизма борьбы, чем в глянцевых картинках счастливых развязок. И такой финал требует истинного мужества и от зрителя, и от творцов картины.

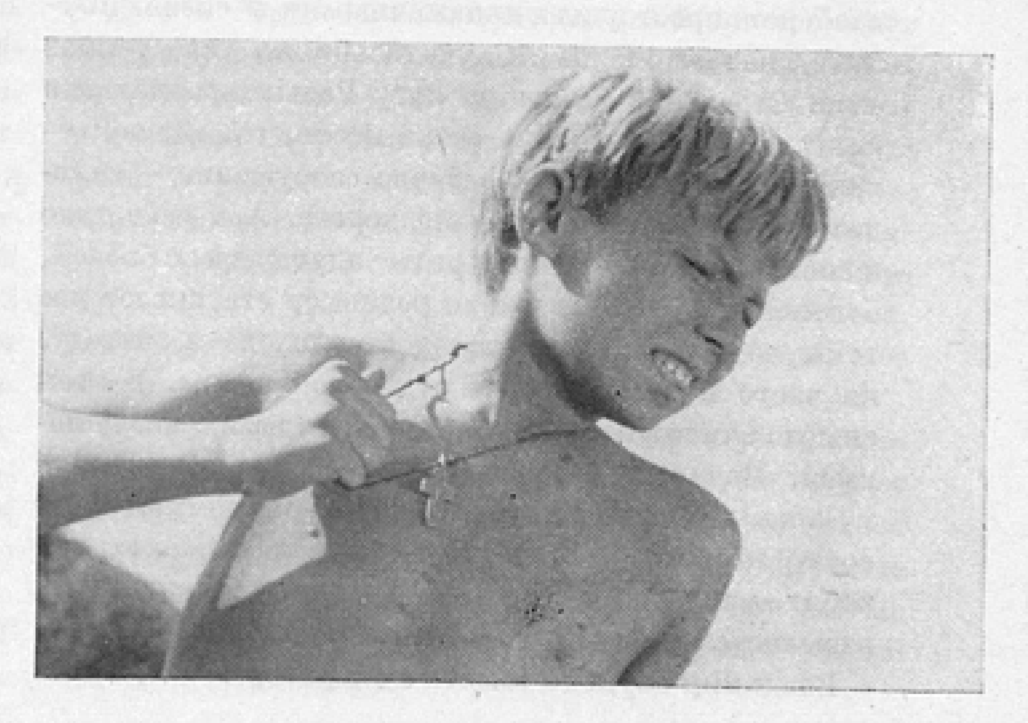
Мужество часто представляется нам уделом космонавтов или зимовщиков дрейфующих станций. Какое оно там, мы знаем хорошо. Какое оно здесь, в быту каждого, например, на рабочем месте художника?

Книги В. Тендрякова, его писательское кредо — кредо мужественного человека. Хочется сказать, нельзя не сказать, о мужестве его соратника в работе над «Чудотворной» — режиссера Владимира Скуйбина.

---

* Сценарий В. Тендрякова. Режиссер В. Скуйбин. Оператор П. Сатуновский. Художники: Т. Антонова, Г. Колганов. Композитор А. Локшин. Звукооператор Э. Зеленцова, «Мосфильм», 1960.

«ЧУДОТВОРНАЯ»



Вот уже несколько лет молодой режиссер тяжело болен. Болезнь усложнила все простые для обычного человека дела: подняться по лестнице, проработать 8 часов. Но Скуйбин работает 16 часов. Упорно, без передышек, не успокаиваясь. Пусть страшная жара в летней экспедиции, тяжелая боль после каждой съемки — надо работать: сколько еще необходимо ему сказать с экрана!

Ни слабость, ни болезнь не смогли убедить В. Скуйбина заняться какими-либо «более спокойными» темами. Он хочет вести разговор со зрителем о главном, о волнующем. О доверии к человеку, об ответственности за судьбы народа, о борьбе против узколобой подозрительности — в «Жестокости»; о невозможности жить спокойно рядом с мраком елейного благочестия — в «Чудотворной». И от картины к картине режиссерская манера Скуйбина обретает не только профессиональную уверенность, но становится энергичней, выразительней.

Режиссер активнее вмешивается в киноповествование. В самом деле, для «Жестокости» при всем горячем пульсе содержания картины была характерна простая форма. Спокойные ракурсы, плавный монтаж, пространные диалоги. Преобладание общих и средних планов. Мягкий свет, спокойное изобразительное решение. Режиссер выводил на первый план актеров, бережно нес мысль, но некоторым это казалось аморфной режиссурой, боязнью поисков. Встреча с темпераментным языком Тендрякова, публицистическая интонация его повести потребовала иного пластического выражения, и Скуйбин нашел его в союзе с талантливо снявшим картину П. Сатуновским и молодыми художниками Г. Колгановым и Т. Антоновой.

Мы уже говорили о контрастном построении картины. Контраст — основной принцип и композиции кадра, основной прием ритмического построения. Стиснуты, сжаты композиции в избе Гуляевых, и, наоборот, просторны и динамичны они в сценах школы, диалога Роди и учительницы, на улицах села. Стремглав бежит по лугу Родька, размахивая книгами,— словно сама весна несет его. «Давай!»— кричит он, и забавное ребячье сооружение — самодельная «Ракета» несется по дороге. А в избе тихо и спокойно, в совсем ином ритме идут кадры с бабкой, богомолами... Ненавязчиво режиссер сталкивает две темы не только в переходах от эпизода к эпизоду, но часто и при монтаже отдельной сцены. В этом смысле замечателен эпизод драки Родьки с мальчишками. Начавшись раздольной сверкающей темой в музыке, пробегом по лугу, быстрым ритмом, он вдруг сразу замирает в коротких статичных планах лиц ребят, увидевших крест на Родькиной шее, и снова взрывается вместе с Родькиным отчаянием.

Владимир Скуйбин вместе с оператором и композитором находит собирательные образы, как бы эмоциональные сгустки для обоих начал картины. В этом отношении очень характерна острая, своеобразно инструментованная, экспрессивная музыка А. Локшина. В ней контрастируют светлая, бурлящая тема Родьки, детства, и мрачная, пропитанная духом церковных песнопений, тема чудотворной иконы. Один из лейтмотивов картины — глаза иконы, жесткие и слепые, выхваченные узким бликом от лампады. А мальчишечья «Ракета», неуклюжая помесь самовара на колесах с аэросанями,— другой лейтмотив: движения, мечты, счастья. Еще один сквозной образ картины — портреты верующих. Снятые в ракурсе, с применением короткофокусной оптики, эти фигуры везде — в начале фильма, в сцене столкновения безногого Кинди с учительницей, в финальном эпизоде — вырастают в кадре как безмолвные, мрачные символы застоя, тупой, злобной веры. И как хорошо припечатаны они к земле уже верхней точкой зрения аппарата, когда над этой притихшей толпой «божьих одуванчиков» поднимается и бросает тень на их лица ажурная мачта линий электропередачи!

Во всех подобных противопоставлениях, в напряженных монтажных построениях, укрупнениях деталей (чего только стоит раскачивающаяся лампада в сцене избиения Родьки бабкой!) легко увидеть новые изобразительные средства в работе В. Скуйбина и П. Сатуновского. Эти средства позволили им горячо и взволнованно донести мысли сценария.

Но графика всегда только графика. Обладая своими преимуществами, искусство владения двумя цветами всегда в чем-то проигрывает живописи. Графичность опаснее всего в обрисовке человеческих характеров, в их «двухцветной» трактовке. В «Чудотворной» актеры чувствуют себя привольно, им есть что играть. Превосходна бабка Авдотья — А. Павлычева. Несмотря на всю ее ожесточенность, зритель улавливает какие-то смешные, нелепые стороны характера. Юмор, умение подметить смешное в серьезном наполняет картину дыханием жизни, украшает многие эпизоды с участием детей, вносит в контрасты графики оттенки, нюансы.

Самой большой похвалы заслуживает исполнитель роли Родьки — московский школьник Володя Васильев. Великолепна бабка Жеребиха — Е. Максимова. И все же некоторые образы не избежали «двухцветности». Большой талант опытной актрисы К. Половиковой столкнулся с трудной задачей. Учительница Прасковья Петровна в сценарии выглядит несколько схематично, ее функции в разворачивающихся событиях — одинаковы, характер — что называется, «голубой». Страстность и глубина мысли Прасковьи Петровны более всего нашли свое отражение в повести в ее разговорах-диспутах со священником — отцом Дмитрием. Но именно этих диспутов

почти не оказалось в картине. А ведь в диалогах учительницы и священника заключена вся идейная значимость повести. Пафос борьбы с религией у Тендрякова—это пафос борьбы за самостоятельно мыслящего человека, за хозяина собственной жизни, против иждивенчества на божий счет. «Чудотворная», как уже говорилось, наносит удар по главной линии—по сущности религии. Ведь рядом с разоблачением отдельных служителей культа, как лжецов, проходимцев или предателей родины и преступников, не менее, а может быть более необходима борьба с официальной религиозной пропагандой, разоблачение ее мнимой деятельности на благо человека. Это должен быть именно диспут. Так могло получиться с «Чудотворной». Но этого не случилось. Вдвойне проиграл от этого образ отца Дмитрия (В. Покровский), потому что из хитрого и умного, «доброго» старичка, из врага, умеющего приспосабливаться, надевать маску любви к ближнему, он превратился в фильме в трусоватого попика.

Другая потеря в фильме — образ Варвары, матери Родьки. Никаких претензий нельзя предъявить тонкой актрисе Н. Меньшиковой, разве что именно ее тонкость, некоторую интеллигентность облика. Но и это — претензия к Тендрякову-сценаристу, почему-то изменившему замысел Тендрякова—автора повести. Разумеется, это право автора.Но в повести за Варварой нетрудно было увидеть целый пласт жизни. Этот образ, несмотря на беглость изложения, отвечал на вопрос: как случилось, что человек, родившийся и выросший после революции, повернул к богу? Автор показывал, как годами женщину отучали думать, творить, хозяйствовать своей судьбой и судьбой других черствые и бездумные горе-руководители. Он показывал и личную драму Варвары. Он показывал процесс — фильм же дает результат.

Вплотную с этим соприкасается еще одна сторона повести, потерпевшая в кино некоторый урон. Досадно, что в фильме оказался смятым тот размах постановки проблемы, который был в повести в разговоре учительницы с работником райкома партии. Большие мысли об общегосударственной ответственности за борьбу с религиозным ядом свелись к осуждению недалекого председателя колхоза (П. Савин), единственного в итоге носителя общественной вины во всей истории Родьки. Конечно, подобный узкий взгляд на вещи нельзя укрепить ни эпизодом на парниках, иллюстративно демонстрирующим ограниченность председателя. Поэтому кадр с председателем, покаянно смахивающим слезу над вытащенным из воды Родькой, производит огорчительное впечатление чужого слова в мужественной и искренней речи фильма.

Но общая цельность картины, точность, с которой воплощен авторский замысел, убеждают, что в «Чудотворной» автор сценария и режиссер «нашли» друг друга. И нам кажется, эта творческая связь может дать еще не один замечательный результат.



«ЧУДОТВОРНАЯ»

Что же касается «огрехов» этого хорошего фильма, то в них, по нашему мнению, вряд ли виновата творческая позиция авторов. Думается, что здесь сыграла роль та самая инерция кинематографического редакторского «кодекса», о которой справедливо писали в «Литературной газете» А. Каплер и С. Юткевич, выступая против «неписанных правил», по каким поступок или слово на экране рассматривается не по их роли во всем произведении, а сами по себе, вне общего политического и художественного итога фильма.

...Первопроходцам всегда трудно. Но если они не случайные, пусть и отважные, туристы — им всегда тепло. Потому что они прокладывают пути. Они идут не сами по себе, а от имени других, от имени людей.

Есть в «Чудотворной» превосходный эпизод. Идет старая учительница по полям в город, в райком, идет воевать за судьбу мальчика Роди. А мальчик у нее дома случайно открыл чужой потертый портфель и увидел: детские каракули — рисунок «на память маме к 8 марта», солдатские треугольные конверты без марок, а потом и вырезку из газеты — портрет бойца в траурной рамке. Вот и все: вся жизнь, вся биография. И не только сына учительницы, а ее самой.

Идет по полям старая учительница. Шумят колосья пшеницы, стрелы электромачт встают над ее головой. И музыка с ней. И голос мальчика читает за кадром письмо фронтовиков учительнице: «Не считайте себя одинокой... поверьте, что каждый из нас сохранит на всю жизнь к Вам глубокое уважение и преданность...»

Что, казалось бы, особенного — параллельный монтаж! А за ним все. И согнутые плечи учительницы. И ее несгибаемый характер. И то, что она не одна, а от имени этих фронтовых солдат идет в бой за Родьку, и они идут с ней рядом. И то, что сам Родька не одинок: вся страна, с ее полями и заводами, с ее лучшими людьми — с ним. Это ли не самый ясный, самый образный ответ на все упреки в отсутствии в фильме общественности, борющейся за Родьку? Это ли не сложный и прекрасный режиссерский контрапункт!

Но причем контрапункт в конце статьи?.. Хорошее слово на трудном первом пути сказали В. Тендряков и В. Скуйбин и их коллеги — первопроходцы. Сказали от имени людей, идущих рядом.

Новых им дорог!

Л. ГУРОВ

Человек выше сытости

Случилось так, что дочь кулака Ферапонта Тиунова Любовь, ушедшая к красным, вернулась домой в тот самый миг, когда соборовали отца. Не успев сбросить красноармейской шинели, снять буденовки, склонилась она над умирающим, и первое, что увидел Ферапонт...

...Строгие глаза Любаши... ненавистные очертания буденовского шлема... Ближе, ближе... Громадная пятиконечная звезда заполняет весь экран...

Не было ничего более враждебного для Ферапонта, чем эта звезда. И кто бы мог подумать, что именно непокорной дочери, отступнице, откажет он — первый богач всей округи — все свое хозяйство, все свое добро. Каждому из окружающих хотелось крикнуть: «Остановись, Ферапонт, в своем ли ты уме?!» И, словно отвечая на все эти тревоги, вопросы, умирающий тихим и уверенным голосом произнес: «Хозяйкою станет — про звезду забудет».

Да, каждый из этих людей, застывших в подчеркнуто скорбных позах у постели Тиунова, наконец, каждый из зрителей фильма «Хлеб и розы»* не сомневался, что отец, собрав последние силы, проклянет непослушную дочь. Но сюжет сценария А. Салынского делает стремительный и неожиданный поворот...

Неожиданный? Это слово не точно, не верно. Здесь не эффектная неожиданность. Нет. Здесь новый, свежий взгляд на знакомую, на не единожды бывшую на сцене и экране, избитую, казалось, ситуацию.

Ферапонт не проклял Любашу совсем не потому, что, умирая, простил. Причина здесь в ином. Даже расставаясь с жизнью, не желал отдавать своих позиций Ферапонт. И пускай через закрытые ставни пробивается в душную горницу веселая, звонкая песня возвращающихся после победы над Колчаком коммунаров, пускай эта лихая, задорная песня звучит, как отходная миру, с которым связал себя навсегда Ферапонт. Проиграв — вместе с колчаковцами — в открытом бою, он, как горьковский Достигаев, затаил в душе надежду: «А вот, если ножку им подставить на крутом-то пути... на неведомой дороге?» Он мечтает и после смерти запустить свои щупальцы в будущее. Он как бы бросает на весы истории богатство, неколебимо уверенный, что «денежка — она красивая, к ней и младенец тянется», что собственность невидимыми путами приковывает человека к себе. Ферапонт, а вместе с ним и сценарист как бы относят окончание спора к будущему. И в этом — современность фильма, рассказывающего о рождении на Алтае первой сельскохозяйственной коммуны в годы гражданской войны. Как жить? Для чего? Во имя чего? Только лишь для того, чтобы быть сытым, чтобы в доме был достаток? Или же должно, необходимо иметь в душе что-то еще?

Неподходящую, казалось, пору избрал драматург для действия своего сценария, для доказательства своей мысли.

Голодный, преголодный 1918 год, когда белые фронты рвали на части молодую республику, когда не было хлеба, одежды, топлива. И именно в это время, когда ржаной каравай был почти недосягаемой мечтой, герой А. Салынского, питерский рабочий Ивушкин, чуть запинаясь с непривычки, читает в ночном боевом дозоре у костра стихи Гейне о хлебе и розах. И поясняет, как умеет, тем, кого удивило такое непривычное сочетание: «хлеб и розы». «Розы это... Вот, скажем, и свинья — сытно живет. Да какая в свинской жизни красота?».

Коммуна, о которой мечтал холодной питерской ночью Ивушкин, это не только хлеба в человеческий рост на нетронутой еще плугом земле Алтая. Это не только сытный завтрак, обед и ужин. Это — красивая жизнь. А красивая, значит богатая не только материально, но и духовно.

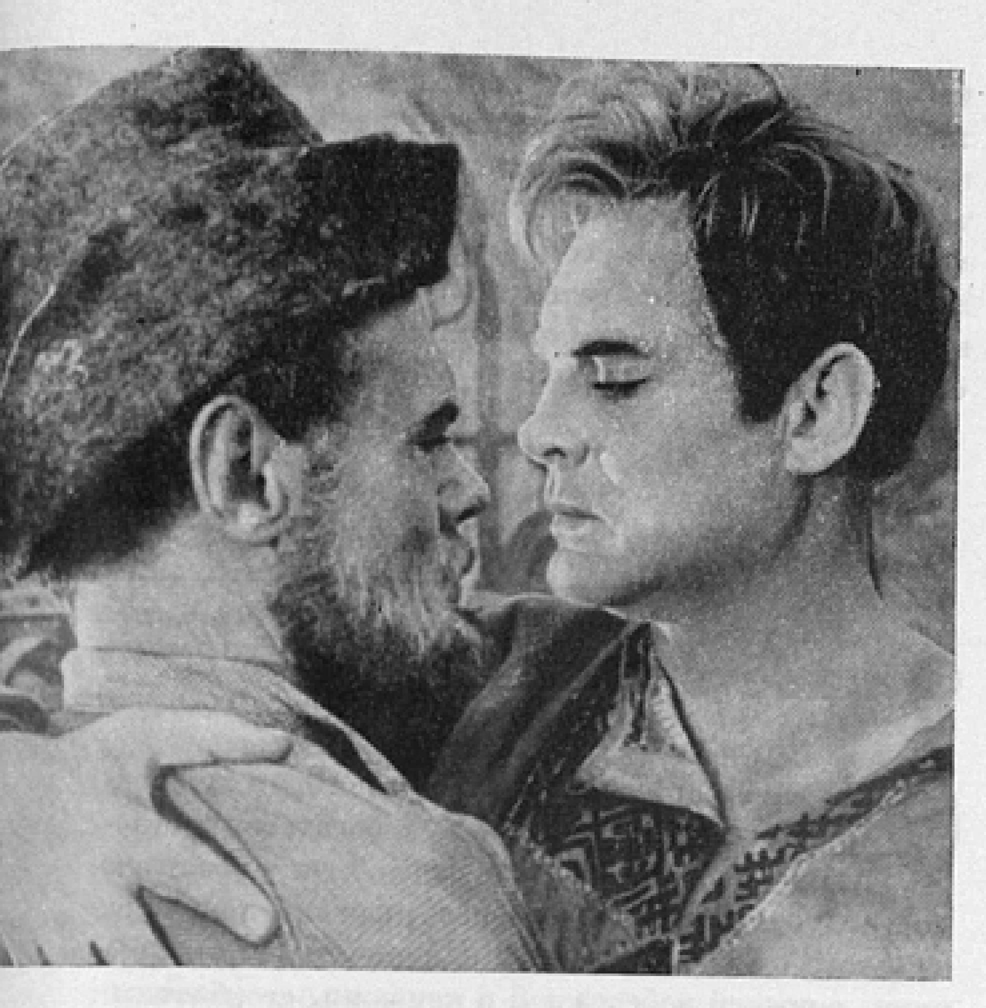
Да, неподходящую, на первый взгляд, пору избрал для действия своего сценария драматург. Но тем острее конфликт, ощутимее сила мечты о Человеке с большой буквы, человеке, который выше сытости.

И в этом авторском взгляде, в этой оценке тех трудных лет сказался властный зов нашего времени.

И здесь вспоминается как, ставя «Оптимистическую

---

* Сценарий А. Салынского. Режиссер Ф. Филиппов. Операторы: П. Емельянов, И. Черных. Художники: В. Чеботарев, Ф. Ясюкевич. Композитор Н. Крюков. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1960.



«ХЛЕБ И РОЗЫ»

трагедию» Вс. Вишневского, режиссер Г. Товстоногов ввел в сцену спора большевистского Комиссара с мятущимся в поисках правды матросом анархистом Алексеем монолог Комиссара из первого, забытого варианта пьесы. Вдохновенный, романтический монолог о человеке будущего.

Когда в тридцатые годы А. Таиров работал вместе с Всеволодом Вишневским над постановкой «Оптимистической трагедии», в процессе репетиции возникла эта, наиболее закономерная для тех лет сцена, где Комиссар силой логики, силой фактов убеждал моряка, показывал и доказывал ему, какую конкретную экономическую выгоду приносит крестьянам Советская власть. То был блестящий образец большевистской агитации без агитации. И сцена эта в исполнении А. Коонен и М. Жарова имела неизменный успех.

Г. Товстоногову, перечитавшему пьесу Вишневского в 1955 году, захотелось обратиться к другому варианту. Ему захотелось, чтобы Комиссар не только убеждал Алексея в правоте большевиков, возвращающих крестьянам землю, но и увлекал его мечтой о новой, возвышенной жизни. И оба художника для своего времени были правы.

В новой, современной оценке и Товстоноговым, и Салынским эпохи гражданской войны сказался не только возросший критерий требовательности людей пятидесятых-шестидесятых годов к себе, к жизни, но и полемика, вызов тем, кому эти требования невдомек. Огромный путь прошла страна, неизмеримо выросло — по сравнению с двадцатыми, тридцатыми годами — благосостояние народа, и новые трудности встали на пути общества, входящего в коммунизм. Личная машина, отдельная квартира, собственная дача — не кажутся ли они иным пределом, потолком стремлений. Не путают ли они достаток с той трудной и окрыляющей мечтой о красивой и одухотворенной жизни, которая влекла на смертный бой за свободу солдат революции. И есть глубокий смысл в том, что фильм «Хлеб и розы» открывается напоминанием: «Для нас никогда не станут прошлым те дни, когда в борьбе рождался мир социализма, мир самых справедливых человеческих отношений».

А рождался он нелегко. С муками. С кровью. С мечтой... не только о хлебе насущном...

«Какая в свинской жизни красота?»

Не эта ли, пускай, не до конца осознанная, понятая мысль гнетет богатую невесту Любашу Тиунову? Не потому ли так невесело, муторно ей и на шумной деревенской гулянке, и в похожем на крепость угрюмом доме отца?

Не этот ли вопрос схватил однажды за горло тиуновского батрака Самойлу, когда-то мечтавшего выбиться в хозяева, в люди и заплатившего жизнью за отказ открыть колчаковцам, где спрятан им мотор от трактора питерских коммунаров?

Не эта ли мысль угнездилась однажды в голове недоверчивого, неприветливого середняка Охапкина и заставила его спасти мотор, за который отдал жизнь Самойло.

Так годами взращенное жадное и цепкое понятие «мое» отступало перед рожденным революцией незнакомым и окрыляющим ощущением «наше». Так, поднимая ценой величайших усилий свои пять сотен десятин земли, сумели питерские коммунары поднять душевную целину не одной сотни людей.

Об этом и рассказывает прежде всего фильм. И потому никак нельзя согласиться с критиками, сетующими на то, что «в картине роль Любаши получилась чуть ли не заглавной. Даже сместились акценты в сюжете — на первый план выдвинулись перипетии романтической истории».

Конечно, в этом смещении есть элемент «вины» молодой артистки А. Завьяловой. Играй она менее талантливо, темпераментно, раскрывай она мучительные метания Любаши, запутавшейся между двух враждебных лагерей, менее искренне, страстно, ее героиня не оказалась бы на первом плане. Но все равно, она не была бы на последнем, потому что судьбы Любаши, Самойлы (его достоверно играет А. Соловьев), Охапкина и других, рвущих путы собственности, в центре внимания и сценариста, и постановщика фильма Ф. Филиппова. За их души идет борьба — за то, чтобы повернуть крестьянство к революции, на путь коммунизма.



«ХЛЕБ И РОЗЫ»

Через внутренний мир человека стремятся раскрыть авторы фильма его главную тему. Отсюда такая естественная прозаичность в решении П. Кадочниковым роли коммунара — романтика Ивушкина, отсюда такая умная острота в исполнении Г. Глебовым «лисообразного» в обращении (горьковское слово) кулака Ферапонта Тиунова.

И тем досаднее становится, когда режиссер уходит в сторону от главной дороги в погоне за красивостью, внешними эффектами, когда жертвуют самой жизнью в угоду условно-традиционным представлениям о ней. Неужели постановщик не чувствует всю условную картинность эпизода народного гулянья, скорей напоминающего выступление ансамбля песни и пляски, чем короткое и удалое веселье жителей одной из алтайских деревень — в грозном 1918 году? Можно ли, глядя на этих гладких, раскормленных баб, мужиков, догадаться, что четыре года полыхает империалистическая война, а сейчас ее сменила гражданская? Неужто даже одного раненого, инвалида не оказалось среди мужиков? И почему их так много — совсем не старых — сгрудилось в этом алтайском селе?

А эпизоды стройки домов коммуны, представляющие собой мелькание аккуратных и парадных кадров, то ковки, то пилки — неужели не ощущает режиссер всю их условность, иллюстративность? А ведь они повторяются в фильме дважды — в начале, когда только закладывается коммуна, и в финале, когда на месте пожарища коммунары восстанавливают прежнее хозяйство. И ни там, ни здесь нет намека на трудности, сложности — лишь веселое мелькание пил, рубанков, молотов...

Сколь резко контрастируют подобные эпизоды — а их можно привести и еще! — с такими выразительными кадрами, как первая пахота коммунаров, впрягшихся как один в лямки вместо лошадей, которых по наущению Ферапонта не дало им село, как появление трактора ночью в селе. Кадрами, в которых воплощена живая мысль, чувство и увлеченность создателей фильма о первой сельскохозяйственной коммуне на Алтае, о борьбе за большое и чистое человеческое счастье».

БОР. МЕДВЕДЕВ

О высоте полета

Она все не стареет, эта старая история про бедняка, который полюбил дочь богатого, про погибшую их любовь, про злой обман и властную неправду. Она по-прежнему нова, каждый день нова для этого греческого городка с прокуренными кофейнями, широкой набережной и кривыми, сгорбленными улочками, где так много солнца и так мало радости.

Фильмом «Ловцы губок» * приводит нас сюда режиссер Манос Захариас. В своем первом фильме он говорит о знакомом и близком, видимо, слишком близком, чтобы молчать,— о родине. Трагедия Николоса — героя картины — это сегодня трагедия многих и многих. Около ста тысяч греков ежегодно покидают дома и вербуются на шахты Франции, Бельгии, Западной Германии: у них есть силы, есть желание работать — у них нет работы.

Нет никакой работы — и разлучены влюбленные, исковерканы мечты, растоптана молодость.

И уходит Николос (его играет артист Ю. Васильев) на промысел — страшный и древний. И единственный: губка кормит здесь всех — губка правит здесь всем. Самых смелых и сильных забирает она себе, чтобы вернуть их калеками. Но все так же, как прежде, отправляются в море баркасы и парусники, а жены и матери приходят на пристань провожать мужей и сыновей.

Вместе со всеми уходит в этот раз и Николос. За губкой. Как шел отец. Как пойдет братишка.

Давно уже приглядывался к нему капитан Алимонос, уговаривал, обещал за работу большие деньги. А Николос не сдавался, упрямился... и отступил. Не смог отказаться от своей Леньe, и отступил.

Дальше — короткое прощанье, скомканный поцелуй, и Николос, взбегающий по трапу...

* Сценарий Г. Севастикоглу по мотивам рассказа Н. Каздаглиса «Водолаз». Режиссер М. Захариас. Оператор Г. Егиазаров. Художник А. Фрейдин. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор В. Лещев. «Мосфильм», 1960.

Фильм прям. Он весь протест, весь обвинение. В нем спаяны драмы — личная и социальная. Это мертвая спайка. Человек крепкий, здоровый, жизнерадостный — несчастен. Обманут. Отвергнут. Обездолен. Сломлен человек.

Фильм ровен. Выдержанный колорит в актерском ансамбле, максимальная приближенность к натуре, налаженный четкий ритм скрепляют эпизоды картины.

В фильме нет той жесткой, вернее, ожесточенной напряженности, которой запоминалась учебная работа М. Захариаса «Утренний рейс». Сжатость новеллы гармонировала там с лаконизмом режиссуры, а лимитированный метраж служил надежным предохранителем от каких бы то ни было излишеств.

Несколько иначе получилось в «Ловцах губок». Сценарий Г. Севастикоглу располагал заранее к разжиженному в подробностях повествованию, к детализированной, без лишних загадок, мотивировке событий. Нам в точности объясняют, как именно, каким образом подменил часы капитан Алимонос, заставив Николоса работать под водой сверх положенного, показывают, как получилось, что об этом узнали. Нас проводят поэтапно через все объяснения Николоса с Ленье и с ее отцом, через их примирения, ссоры и размолвки, и во всем этом не было бы греха (а была бы определенная закономерность), когда бы не одновременное и в других обстоятельствах безусловно оправданное влечение режиссера к тональности поэтически приподнятой.

В результате в одном фильме сталкиваются две манеры «письма», два вѝдения мира, принципиально отличные друг от друга. Стоит лишь сопоставить подчеркнуто образную эмоциональность в куске (назовем его условно) «возвращение в порт» с упрощенческим заземлением эпизода обручения в церкви, чтобы в этом убедиться. Фильм тянется ввысь и где-то натыкается на потолок.

Режиссера нередко захлестывает стихия быта, в которую неминуемо втягивает расслабляющая педантичность сценария. Отсюда — неожиданная театральность в отдельных мизансценах, декоративном оформлении, особенно в актерской работе Н. Корниенко — Ленье.

Поэзия в изначальном ее понимании встречает на пути поэтику даже не фольклорного, а, скорее, этнографического происхождения. Местные обычаи, местные нравы, хотя и поданные привлекательно и свежо, часто выходят на первый план, и не по праву.

Чувство целого порой изменяет фильму. Непосредственность азарта, с которой сделан проходной по смыслу «эпизод с бочонком», очевидно, диссонирует с формально вялым решением интимных сцен.

Режиссер, как живописец, бережно и любовно выписывает близкие его сердцу, но вовсе не способные к претензиям на главное внимание предметы. Он не в силах от них оторваться, он привязан к ним настолько, что не волен взглянуть на полотно разом.

И — интересно! — с какой завидной легкостью переходят недостатки фильма в его достоинства. Большое место занимает в картине жизнь ловцов губок на судне. Их спускают под воду, они бродят по дну, потом идут на поверхность, срывают шлемы, жадно глотают воздух... Вечерами собираются на палубе, веселятся. И в выразительных, ярко запечатленных оператором Г. Егиазаровым лицах людей, в их взглядах, движениях, блеске глаз, в причудливых фигурах танца и в скрипе вращающейся лебедки, во множестве не сразу ощутимых, но также тщательно отделанных деталей возникает ощущение сурового и мужественного труда.

Один источник у режиссерских промахов и удач — давняя и неостывающая любовь к родине, к ее чистой и поруганной красоте.

И снова — в финале фильма Николос, поднимающийся по трапу...

Он на костылях. Паралич — профессиональная болезнь ныряльщиков. К одним она приходит раньше, к другим — позже. Но приходит.

И что там толку от жалоб, посылаемых в Афины, если вечером в кофейне негодяй Алимонос может измываться над этими жалобами? И для чего Николосу любовь Ленье, когда он не способен прокормить самого себя? И кому же светит это солнце? И зачем?

И снова Николос надевает скафандр, закрепляет шлем. Наглухо закрепляет. И идет под воду. Только не за губкой. Нет, не за губкой. Он идет, перерезая кислородный шланг. А лебедка — к ней бросаются матросы там, наверху — лебедка работает вхолостую...

Позиции художника ясны. Но фильм не достиг той высоты поэтического полета, к какой, безусловно, стремился художник.

Г. ХАЛТУРИН



Ираклий Андроников

Биография великого мастера

Как часто из опасения быть поспешным или пристрастным автор первой биографической книги об ушедшем из жизни великом своем современнике видит свою задачу лишь в том, чтобы составить перечень его дней и трудов, процитировать его суждения и письма, бегло пересказать отзывы критики, а судить о нем, определить его место в истории отечественной культуры оставляет до времени — тем, кто придет на смену.

Нет, не такую книгу написал Р. Н. Юренев о великом мастере советского киноискусства Александре Петровиче Довженко. Он написал книгу талантливую, страстную, увлекательную, в которой выступает как биограф, историк и критик-истолкователь, но прежде всего как человек, восхищенный талантом Довженко и не с чужих слов, а на основе собственной памяти стремящийся восстановить для истории, чем был Довженко для нас — его современников, что принес он, Довженко, в киноискусство, каков был путь этого первооткрывателя, этого вдохновенного мыслителя и поэта.

Но для того чтобы объяснить нам Довженко и его неповторимый творческий путь, надо было рассказать о двадцатых годах, когда он входил в искусство, когда поэзию возглавлял Маяковский, в театре экспериментировал Мейерхольд, когда утверждались творческие принципы Вахтангова, шли первые пьесы советских драматургов, а в кино, умудренные жизненным опытом, уже работали С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Ф. Эрмлер. Без этого нельзя понять первых замыслов и первых осуществлений Довженко, нельзя объяснить значение его первых немых картин. А затем следовало помочь читателю вспомнить атмосферу тридцатых годов и сороковых и довести его до нашего времени, когда был написан последний труд Довженко — «Поэма о море». При этом надо было сказать и о том, как строил Довженко кадр, как понимал проблему цвета в кино, работал со словом в немых, а потом в звуковых картинах, как опоэтизировал жанр документальной кинематографии, как мыслились ему самому его задачи в кино, сказать и о тех, без кого он не мог бы воплотить свои замыслы,— об актерах. Надо было воскресить на страницах книги те споры, которые вызывали картины Довженко, дать почувствовать особенность каждой из них и увидеть, хотя бы мысленно, их кульминационные сцены. В двух своих фильмах — «Щорс» и «Мичурин» — Довжен-

---

Р. Юренев. Александр Довженко. Серия «Мастера киноискусства», М., «Искусство», 1959.

ко по-своему, небывало решал задачу биографического повествования. И соответственно этому Р. Юренев касается проблемы биографического романа и фильма у нас и на Западе. И делает все это с таким мастерством, в такой непринужденной и свободной манере, что книгу его, занимающую менее двухсот небольших страниц можно отнести, в свою очередь, к несомненным удачам биографического — очень трудного — жанра.

Вот так и надо писать портрет художника — в нерасторжимой связи его жизни и творчества, но не так, как пишут чаще всего — отдельно от творчества биографию, словно у творца есть особая, не принадлежащая творчеству жизнь, интересная сама по себе.

Вот так и надобно писать жизнь замечательных людей — свободно, широко, не опасаясь ни живости изложения, ни пересказов, порою художественных, ни многочисленных отступлений. За все это будет благодарен читатель и не взыщут ни историк, ни киновед. Ибо даже и тот, кто лично знал и сердечно любил Александра Петровича, кто видел его могучие фильмы еще в ту пору, когда они выходили впервые на суд широкого зрителя,— даже и тот найдет для себя в этой книге много интересного, ценного, а главное, погрузится в серьезную мысль, потому что речь идет о судьбе и о роли Довженко и о советском искусстве, а это понятия, связанные нерасторжимо: как явление Довженко вне советской действительности был бы невозможен, так нельзя представить себе и наше искусство без открытий Довженко. Но путь его в искусстве был трудным путем. И автор не хочет обходить сложностей, а берется объяснить нам причины этого — внутренние и внешние. И объясняет, как умеет и может.

Время, наверно, поправит и дополнит его, но здесь я хочу отметить, что автор подошел к труду своему не с легкой душой, а вполне понимая всю сложность и ответственность предпринятого.

«Вопросы, мучившие Довженко,— замечает он в самом начале книги, — неумолимо встают и предо мной, пишущим о художнике, любящим его, дерзнувшим описать его сложный творческий путь». Автор предвидит, что будет неполон, поспешен, а может быть, в чем-то неправ. Но в создании монографии о Довженко сегодня, когда живы свидетели, очевидцы, сотрудники, видит свой долг. И берется за пересмотр и осмысление всего, что создал Довженко. Конечно, многое сказано бегло, но будем благодарны за это первое слово.

Очень верные суждения высказывает Р. Юренев о фильме «Земля». Во всех картинах своих Довженко отвечал современности и решал только самые животрепещущие вопросы. Но не всегда бывал понят. Стремление его доходить в изображении конкретного до глубоких философских обобщений посредством высокой патетики и поэтических аллегорий привело его к созданию своего стиля, которому свойственны и смелая гипербола, и неожиданное сравнение, и точная изобразительная метафора, сочетание лирики и гротеска, патетики, сатиры и быта. Не только последняя лента Довженко — поэма. Поэмы—все его фильмы. Об этом уже писали. Но в книге это звучит очень веско. «Не языка прозы искал Довженко,— пишет в этой связи Р. Юренев,— а средств поэтического осмысления действительности».

Анализируя поэтические средства Довженко, Р. Юренев показывает, что в свое время именно потому и вызывали возражения его картины, что не было осмыслено своеобразие его манеры, его языка, его аллегорических сопоставлений. Когда появилась «Земля», критики ее обвиняли Довженко в «биологизме». Щедрость земли, — писали они,— смена времен года, рождение младенца, показанное вслед за смертью старого человека, подавляют-де момент социальный. Но круговорот совершающихся в природе явлений нужен был Довженко только как доказательство постепенного и неотвратимого, подобного смене старого новым в природе, поступательного хода истории. Его упрекали, что в этом фильме, появившемся в самый разгар коллективизации на селе, кулак был показан обреченным и сломленным, в то время как он еще представлял собою активную силу. Разумеется, если бы Довженко снимал кинохронику, критики были бы правы. Но Довженко стремился осмыслить ход исторического процесса и потому показал кулачество уже обреченным. Сегодня мы удивляемся не прозорливости его — нет! Разгром кулачества предвидела партия. Нас поражает смелость художника, сумевшего осмыслить и воплотить на экране победу в самом разгаре борьбы. И не плакатно, а философски и глубоко органически. И прав Юренев, предлагающий пересмотреть ставшие традиционными, с неизбежными «но...» оценки «Зем-

ли» — этого «завершающего шедевра немого кинематографа».

Так великолепно выразившаяся в «Земле» устремленность Довженко в будущее присуща многим его героям и служит ключом для понимания характеров и Тимоша из «Арсенала», и Василя в «Земле», и особенно Щорса, Мичурина. Часто их устами говорит сам Довженко, адресуясь не только к нам, но и к людям будущих поколений. Это следует помнить, когда смотришь ленты Довженко.

Почти в каждой снятой или только задуманной им картине живет, сражается, трудится, строится, цветет его любимая Украина — земля его героических предков в «Звенигоре» и «Тарасе Бульбе», которого Довженко мечтал перенести на экран, село его дедов и прадедов в «Зачарованной Десне», Украина времен гражданской войны в «Арсенале» и «Щорсе», колхозная Украина — в «Земле», обнимающая кровных братьев из Западных областей в «Освобождении», Украина в горе, огне и крови, а потом в славе Победы в документальных картинах Довженко, в «Повести пламенных лет», в замысле «Украины в огне» и, наконец, в «Поэме о море» — Родина, уже озаренная светом будущего, которая войдет в коммунизм. Не только темы, но и кинематографический язык Довженко органически связан с украинской культурой, с украинским языком и фольклором. Когда автор напоминает первые кадры «Земли», в которых широко расстилается нива, катящая под жарким ветром тяжелые волны, и возникают, «как в дремоте или в воспоминании», ветви, обремененные тяжелыми яблоками, и под яблоней без мучений неторопливо умирает добрый и благостный дед, и когда это начало, этот потрясший кинозрителей всего мира медленный ритм он сближает с напевностью украинской думы, хотя этого и нельзя доказать,— сопоставление кажется весьма убедительным. Убедительным потому, что о художнике пишет критик, тонко проникающий в самую ткань искусства.

Я бы сказал, что в книге есть свой сюжет. Не жизнь Александра Петровича—это только канва. Сюжет книги заключается в обнаружении тех внутренних нитей, которые существуют между всеми зрелыми картинами Довженко и связывают их как бы в единую эпопею, а все этапы его зрелого творчества — в единый процесс.

Как, читая роман Бальзака, вы можете судить о романе, но еще не можете судить о Бальзаке, ибо он писал не романы, а «Человеческую комедию»— цепь романов, в которых хотел представить всю жизнь современного ему общества, так и картины Довженко: каждая из них, отдельно задуманная, совершенно законченная и от других независимая, составляет как бы продолжение того рассказа о современности, который был начат в первых картинах — «Звенигоре», «Арсенале», «Земле». Ощущение это возникает благодаря постоянному возвращению художника к прежним темам, «таинственному возрождению одних и тех же образов и мыслей в новом качестве в новых произведениях». Это сказывается и в том, что Довженко делал одних и тех же актеров героями разных картин, и они выглядят в них, как братья. И в том, что своей страстной мечтой — засадить всю землю садами — наделил не только Мичурина, но и Щорса, и героев «Поэмы о море». Это нити, идущие от дида в «Звенигоре» к умирающему старику в «Земле» и Терентию в «Мичурине»; от Тимоша в «Арсенале» — к героям «Щорса» и «Украины в огне», а от них к образу Ивана в «Повести пламенных лет. «Это движение,— замечает Р. Юренев,— представляется медленным и спиралеобразным. Возвращаясь к своим привычным образам и идеям, Довженко непрерывно обогащал их новыми художественными средствами, новыми и новыми жизненными наблюдениями и философскими выводами, как бы поднимаясь все выше в своем удивительном искусстве».

Раскрывая особенности этих художественных средств — черты «всеобщности», когда один персонаж выступает у Довженко как символическое изображение массы, романтическую возвышенность, намеренный «патетический схематизм» ранних картин, «воспарение» Довженко над фактами, стремление сообщить конкретному советскому человеку черты легендарных героев,— Юренев всей своей книгой снова и снова доказывает, что не могут быть поняты фильмы Довженко, если подходить к ним с мерилом, пригодным для оценки иных, пусть даже и выдающихся кинопроизведений. И вдруг, говоря о картине «Иван», в которой, по его же словам, Довженко «затевал философский спор о человеческой личности при социализме», Юренев неожиданно заявляет, что «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича «был удачнее «Ивана», что «идейная концепция «Встречного» была яснее и определеннее концепции

«Ивана», что «драматичность и простота «Встречного» были ближе, доступнее зрителю, чем патетика и метафоричность «Ивана», человеческие образы «Встречного» были сложнее и психологически глубже...»

Но Довженко, как это можно понять даже из самой книги, и не стремился в этой картине к раскрытию психологической глубины и психологических сложностей средствами психологического искусства! Язык этой картины сугубо метафоричен. Ее невозможно сравнивать с лентой Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Кстати, в тридцатых годах, когда вышли обе картины, критики уже пытались сопоставлять их. И один из создателей «Встречного» — это был С. Юткевич — тогда же выступил со статьей, протестующей против подобных неправомерных сравнений. И Юренев, только что вспоминавший этот эпизод и отрицавший вслед за Юткевичем пользу подобных предпочтений, начинает выяснять, какая из этих лент лучше?

Может быть, это просто неточное выражение, неверно сформулированная мысль? Нет! И в другом месте, говоря об «Иване» и «Аэрограде», автор вновь прибегает к сравнениям». «Я сравниваю их,— пишет он о картинах Довженко, — со «Встречным», «Чапаевым», «Юностью Максима», «Партийным билетом»...» И, приведя названия еще нескольких выдающихся фильмов, делает вывод: «Вот она, основная линия советского кино, его главные победы. «Иван» и «Аэроград» слабее...»

Но позвольте, Ростислав Николаевич! Вы же сами пишете, что Довженко не стремился идти по главной линии, что у него была в искусстве своя «тропа», по которой он шел «в том же направлении», но «рядом». Так зачем же говорить о слабости этих картин, измерив их заведомо не той мерой? Давайте решим: можно ли считать эти ленты отступлениями Довженко от его творческих принципов? От его художнической манеры? Нет, и в сильных и в слабых сторонах этих картин Вы видите неуклонную верность Довженко собственной поэтической системе, органические черты, свойственные его стилю. Теперь, когда путь Довженко уже завершен и воспринимается исторически, как путь победителя, то, что прежде могло восприниматься как отдельная неудача, ныне осмысляется нами как этап на пути к победе. И нужна не отметка — слабее или сильнее других современных им фильмов были ленты Довженко, а уяснение закономерностей его идейного и художественного развития. Это вовсе не значит, что все картины Довженко равно хороши. Но создавая новую, он не отменял прежних картин, а шел дальше. Поэтому каждая является необходимо важным этапом на пути его художественных открытий. Вы же сами, Ростислав Николаевич, доказали, что резкие суждения о фильме «Земля» ныне, в ходе времени, кажутся несостоятельными. Так при чем же здесь осуждения критиков, раздававшиеся в тридцатых годах в адрес «Ивана»? Довженко доказал — и Вы великолепно продемонстрировали это,— что путь его был плодотворным. Временами, мне кажется, Вы прибегаете к субъективным оценкам, когда ставите «Щорса» выше «Земли». «В «Щорсе»,— пишете Вы,— созрели лучшие стороны творчества Довженко». Тем самым все предшествующее, видимо, следует воспринимать лишь как подступы к «Щорсу»? Нет, решительно нет! «Щорс» не лучше «Земли», как «Медный всадник» не лучше «Полтавы», хотя он и беспредельно прекрасен. Но еще прекраснее творчество Пушкина в целом, включающее и «Медного всадника» и «Полтаву» и все, что создано Пушкиным! Вы же сами убеждали нас в том, что фильмы Довженко составляют как бы главы одного творческого создания. А в этом месте противоречите сами себе.

Предвижу реплику: «В «Щорсе» сказалось неизмеримо более высокое сознание художника, вооруженного методом социалистического реализма». Согласен. Но не будем относить к «Земле» полностью те критерии, которые применимы к созданиям иного, более позднего времени. Замечательные творения, созданные в ту пору, когда социалистический реализм только еще утверждался как творческий метод, так же как и великие произведения прошлых времен, не перестают быть прекрасными. Но мы соотносим их с иными историческими условиями. И вот как раз историзма, мне кажется, не хватает Вашей работе. А без этого каждая следующая картина Довженко неизбежно должна казаться лучше прежних, потому что она современнее их и лучше их отвечает нашим сегодняшним требованиям. Нет, Вы знаете, что современным художником Довженко был в каждой картине. Но в каждой был сложным для восприятия, потому что выражал философскую сущность замысла не только через сюжет, но и самой фактурой картин, насыщенной эмоционально-образным содержанием.

И еще одно положение, с которым не могу согласиться. Довженко мечтал создать такое произведение, в котором художник выступал бы не иллюстратором мероприятий, осуществляемых партией, правительством и трудящимися, а застрельщиком этих мероприятий. «Я утверждаю,— писал он,— что недостаточно быть иллюстратором». И даже указывал на карте то место, где, в предвидении будущей войны, должен быть построен на Дальнем Востоке город Аэроград, который можно было бы воздвигнуть по его фильму.

Приехав на Дальний Восток, Довженко под напором нового материала отошел от первоначального замысла. И создал картину не о строительстве, а о людях. Будущую победу он увидел не в стратегически важных объектах, а в моральной силе и стойкости советского человека. И, верный духу своего творчества, придал героям своей картины черты былинных богатырей. «Торжественен, эпичен охотник Глушак Тигриная Смерть,— пишет Юренев,— он хозяин этой земли, он в ответе за нее, он бережет ее от диверсантов, он сам вершит суд и расправу над изменниками Родины. Полон трагедийной силы и другой охотник и зверолов — Худяков... Черты эпического спокойствия и величия есть и в других персонажах фильма...» Но, видя в этой былинности своеобразие и силу образов «Аэрограда», автор в них же усматривает и слабость фильма. «Основная причина слабости «Аэрограда», — по его мнению,— неверное решение основной темы», так как освоение края и строительство города не нашли отражения в фильме совсем. Однако отказ от первоначального плана — не всегда слабость: часто это проявление силы художника. И в данном случае Довженко—не берусь утверждать, сознательно или интуитивно,— увидел в дальневосточной тайге героев, которые через несколько лет бесстрашно встретили вторжение врага на нашу землю и проявили ту могучую духовную силу, которая удивила весь мир и была одним из величайших факторов нашей победы. Конечно, если сверять результат с первоначальным планом картины,— это не тот результат. Но сколько произведений о войне, написанных в тридцатые годы, были перечеркнуты потом ходом событий, потому что их авторы не сумели предугадать ни хода этих событий, ни всей силы советского характера в будущих испытаниях. Составляет ли «Аэроград» победу советской кинематографии? Да, составляет! Будущим зрителям эта картина многое скажет о тридцатых годах, о вдохновенных исканиях, о достижениях, о высокой и пытливой мысли советских людей, о патетическом творчестве и о великом художнике, снявшем вместо задуманной им картины другую. И о высоких победах искусства советского он—этот будущий зритель—сможет судить по фильмам о Ленине, о Максиме, по «Встречному», по «Чапаеву», по «Депутату Балтики». Но будет судить и по ленте Довженко «Аэроград». И составит себе представление о богатстве искусства тридцатых годов, о его разнообразии, о непохожести друг на друга его прекрасных художников.

В заключение можно пожалеть, что в книге ни словом не упомянут замысел последнего фильма Довженко, план которого он записал незадолго до смерти,—о путешествии в Космос.

Виктор Шкловский, всю жизнь выступавший в поддержку Довженко, в книге представлен одной-единственной фразой, в которой он сожалеет «об утерянном мастерстве» Довженко, и тем самым неверно рекомендован читателю.

Можно поспорить, идет ли писатель Довженко впереди режиссера Довженко: помоему, связь обоих талантов Довженко нерасторжима.

Быть может, другие найдут иные темы для спора. Юренев не избегает его. Творчество Довженко оценено, признано. Но еще долгие годы оно будет вызывать споры, как вызывают их все вечно живые явления искусства.

Понимаем, чего стоит написать биографию великого человека, когда еще не улеглись страсти, когда время еще не внесло своих коррективов, понимаем, как трудно написать подобную книгу первым. Но она наводит на размышления, помогает понять своеобразие великого советского кинорежиссера и сценариста. И независимо от того, станут ли повторять читатели и будущие исследователи слова автора или станут с ним спорить, еще долго они будут обращаться к книге Р. Н. Юренева—первой в ряду других—будущих—книг о великом художнике, прокладывавшем пути в коммунистическое искусство.



И. П. КОПАЛИН. ***К 60-летию со дня рождения***



Заметками С. Фрейлиха о природе кино как искусства мы начинаем цикл статей, которые могут послужить подсобным материалом для лекторов кинофакультетов народных университетов культуры. Темы этих статей будут избираться в соответствии с программами, которые намечены рядом народных университетов. Редакция просит лекторов и слушателей народных университетов высказать свои пожелания относительно тематики и характера таких материалов.

С. Фрейлих

Кино как искусство

Мысль Ленина о том, что искусство принадлежит народу, особенно наглядно проявляется в отношении кино — самого важного из искусств. Кино прочно вошло в жизнь масс, стало их духовной потребностью. Специфика кино ныне интересует не только художников, творцов произведений экрана, но и зрителей. Они тоже должны знать природу киноискусства, иметь представление о том, какими выразительными средствами достигает художник нужного ему эффекта. Следует сказать, что без ощущения кинематографической формы зритель не получит от произведения экрана достаточно полного эстетического наслаждения, не постигнет содержания фильма во всем его значении, глубине, не сумеет прочитать его подтекста.

В этой статье мы и попытаемся рассмотреть основные свойства кино, которые должен знать и зритель. Размеры статьи не позволяют нам говорить о кино вообще: мы затронем лишь область художественного игрового фильма, не останавливаясь на мультипликации и документальном кинематографе, имеющих свои особенности.

ПОЧЕМУ КИНО НАЗЫВАЮТ СИНТЕТИЧЕСКИМ ИСКУССТВОМ?

Кино — искусство движущегося изображения. Именно соединение движения и изображения определяет основные свойства кинематографа и прежде всего его синтетическую природу.

Когда мы читаем роман и воспринимаем развитие событий во времени, мы не можем с такой же точностью представить себе эти события и в пространстве, ибо, как бы ни были точны описания, каждый читатель по-своему домысливает внешность героя, пейзаж и т. д. При созерцании произведения живописи — развернувшееся в пространстве действие для всех зрителей одинаково конкретно, но каждый из них по-своему домысливает то, как это действие развивалось во времени до и после изображенного момента.

Это различие между живописью и поэзией во многом определило природу их выразительных средств. Один и тот же сюжет выявляется по-разному в поэзии (понимаемой нами в данном случае как искусство слова вообще) и в живописи. В поэзии событие отражается как действие, меняющееся во времени, поэтому поэзия отыщет в событии одни оттенки и обратит наше внимание на них; изобразительное искусство неспособно показать развитие действия во времени, оно неизбежно воспроизведет один из его моментов, но зато покажет его в конкретно чувственной форме, в пространстве, в его линейной завершенности.

В кино ломается граница между литературой и изобразительными искусствами. Искусство экрана владеет одновременно и временем и пространством. По определению испанского искусствоведа Вильегаса Лопеса — «кино есть искусство времени в формах пространства».

Но искусство не может быть не ограниченным в своих выразительных средствах. Ограниченность в материале и законах его оформления дает искусству свою поэтику, свою неповторимость. В такой ограниченности сила искусства.

Кино в первые годы своего развития пошло по пути «интервенции» — то в область театра, то в область живописи, то в область литературного повествования. На самостоятельную же дорогу оно вышло лишь тогда, когда отказалось от подражания другим искусствам и соединило в себе их возможности на новой почве, оставив каждому из них его материал и средства воздействия на эмоции зрителя.

Поэтому чрезвычайно важно в творческой практике (в частности, в практике перевода литературного произведения на экран) точное ощущение природы воздействия зримого, пластического образа в отличие от литературного. Допустим, что мы пожелали бы экранизировать поэму Маяковского «Облако в штанах». И вот мы читаем кусок, где происходит разговор поэта по телефону:

Мама, ваш сын прекрасно болен,
Мама, у него пожар сердца.
Скажите сестрам Люде и Оле —
Ему уже некуда деться.
Каждое слово, даже шутка,
Которое изрыгает обгорающим ртом он,
Выбрасывается, как голая проститутка,
Из горящего публичного дома.
Люди нюхают: запахло жареным...
Нагнали каких-то — блестящие, в касках.
Нельзя сапожища! Скажите пожарным —
На сердце влюбленное лезут в ласках.
Я сам глаза наслезненные бочками выкачу,
Дайте о ребра опереться.
Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу!
Рухнули — не выскочишь из сердца.

Переживание поэта мы воспринимаем как реальное человеческое страдание, усиленное в нашем восприятии метафорой — она делает чувство конкретным и неповторимым.

Но изобразив это на экране, то есть показав:

как голая женщина выбрасывается из горящего дома,

как пожарные в касках топчут сердце поэта,

как его наслезненные глаза выкатываются бочками,

как, словно стропила сгоревшие, рухнули ребра, — мы неизбежно создадим иррациональную картину, близкую к сюрреалистическому искусству.

В зрительном искусстве экрана примененная прямо метафора материализуется и уже не воспринимается как сравнение, а приобретает первородное значение, отрывается от реального, рвет с ним поэтические связи.

Но если кинематографическое искусство и поэзия по-разному воздействуют на наше восприятие, то они не могут копировать друг друга. Это важно и тогда, когда кинематограф передает своими средствами сюжет прозаического произведения.

В фильме «Тихий Дон» третья серия, пожалуй, наиболее полно выражает философский и художественный замысел романа Шолохова, содержание трагического конфликта, который переживает его герой. И как раз здесь наиболее целесообразно использован для экрана материал романа.

В романе многие из основных персонажей гибнут, и смерть их подробно описана. Герасимов не уклонился от показа на экране этих печальных событий, но изобразил их по-другому. О смерти старика Мелехова только упомянуто; Ильиничну мы видим в последний раз, когда она мысленно прощается с Григорием, предчувствуя, что не увидит его больше; больной мы видим Наталью, а панихида по ней вынесена за кадр; только на миг показывается уходящая под воду Дарья, поиски ее в реке не изображены; сам момент физической смерти показан только в сцене гибели Аксиньи. Сохранены факты романа, но мы не видим многих смертей. Как и Шолохов, Герасимов касается смерти, чтоб сказать о жизни. Будь же прямо воспроизведены эти перипетии романа на экране с его изобразительной конкретностью, фильм произвел бы удручающее впечатление.

Герасимов стремился создать «кинороман», то есть использовать литературную форму романа в кино, продолжая уже давно начатые поиски. В фильме использованы характерное для романа сложное сюжетное построение, параллельно развивающееся действие, свободная перемена места действия, психологическая нюансировка, подчеркивание деталей, выражение прямого авторского отношения к событиям и людям. В то же время, как видим здесь, учтено то обстоятельство, что литературный сюжет воспроизводится на экране изображением, дающим образу чувственно-конкретное воплощение.

Вспомним, например, как различно решена сцена похорон Аксиньи в романе и в фильме.

В кадре сочная зелень цветущего дерева, аппарат горизонтальной панорамой «рассматривает» его крону, затем опускается по могучему стволу, одновременно отходя и открывая перед нашим взором поляну, залитую светом утреннего солнца. У подножия дерева на свежей могиле Аксиньи Григорий белыми камешками выкладывает крест. Движения его медленны, он весь в этом занятии — кончилась суета жизни, ему больше некуда спешить. И снова оператор устремляется к дереву, поднимает наш взор к его могучей листве и медленным эпичным движением аппарата вписывает скорбную фигуру Григория в вечно живую природу. Фильм как бы размышляет о происходящем и показывает его по-шолоховски, хотя не копирует его стилистику. Сцена похорон Аксиньи заканчивается в романе пейзажем, ставшим знаменитым: «Словно пробудившись от тяжелого

сна, он (Григорий — *С. Ф.*) поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца». Как заманчиво было показать это на экране! И такое намерение, действительно, было: в режиссерском сценарии мы находим указание, что черное солнце и черное небо будут сняты комбинированной съемкой. Но сцена снята совсем по-иному — и это правильно.

В произведении литературы черное солнце и черное небо — метафора, а встающий за ней пейзаж мы домысливаем сами, ибо, как бы ни была велика пластическая сила слова, сила эта всегда потенциальна, она дает только направление нашему воображению, которое уже само конкретизирует образ. В живописи и на экране это описание материализовалось бы, приобрело бы буквальное значение, но здесь постановщик отошел бы от избранной им манеры изображения. Механически повторив литературный образ, он нарушил бы смысл изображаемого события. И здесь дело именно в границах искусств, которые художник должен ощущать.

Кино — синтетическое искусство. С живописью и скульптурой его сближает непосредственное воздействие зрительного образа; с музыкой — ощущение гармонии и ритма через мир звуков; с литературой — способность сюжетного отображения мира во всех его связях и опосредствованиях; с театром — искусство актера.

В то же время каждому из этих искусств кино оставляет его материал и его выразительность. И кино знает искусство исполнителя, но не может быть в нем непосредственного исполнения актера; и кино — искусство живописное, но нет в нем неповторимого, реально ощутимого мазка кисти художника. Ни одно из них кино не может заменить, ибо соединяет лишь противоположные качества их. Речь идет именно о синтезе, а не о смешении.

Кино различными своими свойствами близко и театру, и живописи, и литературе, но это не есть ни то, ни другое, ни третье: кино объемлет в себе все эти искусства и в то же время выражает все их различие. В противном случае кино не могло бы самостоятельно решать задачи изображения действительности.

ПРИРОДА УСЛОВНОСТИ ЭКРАНА

Для выяснения этого вопроса покажем подробнее отличие кино от наиболее близкого к нему искусства — театра.

В театре в конце представления актеры выходят кланяться. При этом зрителя не смущает, что убитый на дуэли Гамлет должен для этого подняться и выйти на авансцену. И хотя теперь уже ясно, что перед нами не Гамлет, а всего лишь актер в костюме принца датского, зритель не разочаровывается, так как он подготовлен к условности сцены. В то же время если бы это произошло в кино, впечатление у зрителя от постановки разрушилось бы, ибо на экране актер в восприятии зрителя сливается с образом героя.

По сравнению с кино выразительные средства театра более условны: театр ограничен в перемене места действия, в изображении обстановки. Содержание и смысл происходящего автор пьесы доносит до зрителя главным образом через диалог персонажей (вот почему, как правило, в пьесе вдвое больше слов, чем в сценарии). О том, как выглядит город в «Ревизоре» Гоголя, мы узнаем из реплик городничего, отдающего распоряжения чиновникам. В фильме «Ревизор» режиссер В. Петров показал нам город, изобразил его улицы. Кино воспроизводит подлинную натуру: в «Чапаеве» мы видим реальную кавалерийскую атаку, в «Сорок первом» видим настоящую пустыню, в «Неотправленном письме» — настоящую тайгу и настоящий пожар в ней. «Настоящий» человек на экране, действующий в «настоящей» обстановке, требует более естественных жеста, мимики, звучащего слова.

Откуда же эта условность сцены и натурность кинематографического зрелища? Разумеется, они происходят не из-за субъективного намерения создателей спектаклей и фильмов, а также и не оттого, как это иным кажется, что кино — искусство более реалистичное, нежели театр (здесь проблему стилистики подменяют проблемой метода). Дело же в том, что и в пределах одного метода кино и театр по-разному (вследствие различной техники, на которой эти искусства базируются) осваивают материал действительности.

В театре мы видим перед собой живого актера, исполняющего роль. В этом непосредственном контакте зрителя с актером, может быть, и заключено главное в поэтике театра, его неповторимая притягательная сила. Но именно это и исключает возможность и необходимость воссоздания вокруг актера натурной обстановки. Будь на сцене воспроизведена подлинная обстановка, скажем, боя или пожара с реальной опасностью для героев — зрелище было бы нестерпимо смотреть. В театре и не нужно это ни актеру (реальность обстановки только помешала бы его самочувствию), ни зрителю. Ведь стоит на сцену вывести настоящую лошадь, как у зрителя появляются посторонние ассоциации, а это разрушает восприятие сценического действия как реальности.

Художественная правда в кино достигается другим способом. Здесь мы видим не непосредственную игру живого актера, а изображение ее на пленке. Но кинокамера фиксирует на пленке с документальной достоверностью не только человека, но и среду.

предметы обстановки. В отличие от сцены, где актер действует в условной среде, в кино и человек, и среда становятся равноправными объектами съемки. Поэтому актер на экране слит со средой, в которой действует, а следовательно, с человеком, образ которого создает. Отсюда курьезы, когда кинозрители принимают актера за героя и даже адресуют герою письма. Но эта наивность связана с впечатлением, которое и должно производить кинематографическое действие на всех зрителей — искушенных и неискушенных.

Условность приемов театра выражается и в том, что спектакль знает перерывы действия, антракты. Кино чаще меняет место и время действия, но создает иллюзию непрерывности, ибо свободнее переходит от общего к частному. В фильме «Петр Первый» грандиозная панорама Полтавской битвы и повязка на голове раненого Меншикова в равной степени для нас реальны. В театре рампа отделяет изображаемое действие от публики. Движение киноаппарата ломает границу между зрителем и изображаемым действием, вводит зрителя, как мы это показали на примере из «Тихого Дона», «внутрь» изображаемых событий.

И, наконец, касаясь впечатления натурности кино, следует сказать об эффекте присутствия. Техника камеры такова, что ее точка зрения —это всегда точка зрения и зрителя. Вот почему во время съемок ни ведущий актер, ни статист не должны смотреть в глазок кинокамеры, так как в этом случае их взгляд неизбежно встретится со взглядом зрителя. А это разоблачит акт съемки, а следовательно, разрушит иллюзию реального действия.

КИНОМОНТАЖ

В понятие «кинематографичности» входит и такой важнейший элемент, как монтаж, благодаря которому отдельно снятые кадры соединяются в цельную картину. В монтаже кино осуществляет свою динамическую природу. В театре одновременно может происходить перед нами лишь одна сцена, в кино же, как в жизни, события, связанные между собой, могут происходить одновременно. Благодаря монтажу кино может показать не одну сцену, следующую за другой, а демонстрировать их, перемежая, ведя параллельное действие. Именно благодаря этому возможно создание такой картины, как «Если парни всего мира...», в которой мы следим одновременно за рыболовецким судном «Лютеция» и его спасителями, оказавшимися на разных континентах и связанными лишь по радио. Однако дело не только в подобной организации места действия, происходящего по сути на всем земном шаре. И действие, происходящее в одной комнате (например, в фильмах «По закону», «Двенадцать разгневанных людей» или «Мари-Октябрь»), строится, в конечном итоге. по такому же методу: и здесь художественная цельность достигается при помощи монтажа лиц, обстановки, деталей, то есть и здесь действие подчиняется тем же кинематографическим принципам.

Монтаж способствует наибольшему эмоциональному воздействию на зрителя. Воспроизведение на экране двух беседующих людей не означает того, что оба должны одновременно беседовать в кадре. Поездка человека в автомобиле не значит, что мы должны видеть весь путь движения. Достаточно в первом куске показать, как герой, пройдя к машине, открывает дверцу, а в другом, как тормозит машину, чтобы происшедшее между двумя кусками зритель домыслил сам, а поможет ему в этом монтаж.

Отбором, чередованием, сопоставлением кадров режиссер выявляет внутренний смысл, усиливает воздействие отснятого материала на зрителя. Вспомним, как в «Броненосце «Потемкине» монтируются сцены «Одесская лестница», «Стреляющие орудия», «Вскакивающие львы». Без ощущения монтажа этих сцен мы не воспримем их эстетического содержания, не постигнем их глубокой взаимосвязи. Благодаря монтажу сцены увязаны в своей глубокой основе: для нас залпы орудий — это взрыв возмущенного духа против затянувшегося насилия на Одесской лестнице, и залпы эти выводят нас из напряжения, потрясают, как потрясают вскочившие каменные львы, озлобленные нарушением их векового покоя, в котором они до этого пребывали. Каждый элемент монтажа здесь не случаен, монтаж «ведет» действие, развивает фабулу картины.

Вспомним пример из звукового кино. В одном из кадров фильма «Тарас Шевченко» нога, обутая в сапог, наступает на домру, и ее последнее звучание переходит в следующей массовой сцене в стон народа. Этой метафорой художник подчеркивает, что песня родилась из страдания и протеста народа.

Изучающим историю кино приходится, естественно, смотреть и немые фильмы и звуковые. Поэтому следует обратить внимание на то, что в звуковом кино, по сравнению с кинематографом немым, изменилась природа монтажа. Звучащая речь вступила в противоречие с языком монтажа, с пластической выразительностью экрана. Продолжительные разговорные сцены вначале парализовали мобильность монтажа, мешали привычно быстрым переменам планов.

Поиски мастеров кино были направлены на преодоление противоречия, возникшего между звучащим словом и монтажом, на достижение их гармонического взаимодействия.

Поиски эти шли с двух сторон.

С одной стороны, слово приспосабливалось к мон-

тажу. В «Чапаеве» сцена поимки Петькой «языка» — Потапова, который просит его отпустить к больному, умирающему брату («Митька ухи просит»), резко прерывается пронзительным вопросом Чапаева: «И ты отпустил?» Теперь мы видим комиссара, Чапаева и Петьку. По этой реплике мы догадываемся, что Петька благополучно вернулся домой и только что рассказал о происшедшем. Реплика-вопрос Чапаева завершила, таким образом, изображение предыдущего эпизода: мы только благодаря ей узнаем также теперь, что Петька отпустил Потапова, что он сознался в этом командиру. Реплика не только заменила целое действие, но и смонтировала два эпизода.

С другой стороны, монтаж сам приспосабливался к диалогу, модифицируя свои приемы. Посмотрим, как это произошло на примере «Великого гражданина».

Многим казалось, что в картине «Великий гражданин» мизансцена театральная. И действительно, большие разговорные куски, вторжение в психологию, желание «вскрыть» работу мысли героя, не прерывая действия для съемки разных планов и перехода от одной крупности плана к другой, определили характер мизансцены. И все-таки театральной мизансцена казалась лишь на съемочной площадке, на экране же она превращалась в мизансцену сугубо кинематографическую.

Это происходит благодаря иной технологии работы, использованию специальных методов съемки и монтажа.

Постановщик картины режиссер Ф. Эрмлер, придерживаясь последовательности развития действия, снимал сцену большими кусками, избегая, как правило, дробления съемки на отдельные крупные, средние, общие планы. При этом «большой кусок» не означает еще «общий план». Разнообразное движение аппарата давало возможность театральную мизансцену снять кинематографически благодаря монтажу различных элементов действия внутри самой мизансцены. Подвижность аппарата давала возможность в пределах одного куска переводить персонаж из общего плана на средний и далее на крупный, то есть укрупнять или, наоборот, выводить на общий план элементы изображения в целях наибольшего воздействия их на зрителя.

Так, в период утверждения звукового кино был открыт и использован внутрикадровый монтаж.

В современном кино, когда звучащее слово стало употребляться не только в диалоге персонажей, но и в тексте авторского повествования, а также в разных формах внутреннего диалога и монолога героев, появилась возможность использования внутрикадрового монтажа в сочетании с приемами пластической выразительности немого кино (закадровый голос не сковывает монтаж, не мешает склейке кусков любой длины и любой крупности).

Приведем пример такого применения монтажа из фильма А. Довженко «Мичурин». В фильме есть сцена, где уже пожилой Мичурин и его жена вспоминают свою юность. Вот они идут молодые, счастливые и не говорят, но мы слышим их голоса:

«— Саша...
— Ваня... Иван...
— Саша, родная, я хочу сказать тебе...
— Да...
— Знаешь, Саня, я думаю...
— И я.
— Мы проживем с тобой жизнь не так, как все.
— Да... Да... Совершенно иначе...
— ...И за всю жизнь, Саша, мы не скажем друг другу ни одного неласкового слова.
— Никогда!
— Жизнь так прекрасна.
— Да.
— И так все ясно...
— Да.
— Правда? Дай мне слово.
— Ваня, и ты...
— Да... Никогда... На всю жизнь...
— Да. Только это...».

Этот кусок производит на нас с экрана сильное впечатление, потому что возникает с поражающей неожиданностью и вместе с тем оказывается необходимым для развития действия, придает ему энергию. Вспомним, что этот внутренний диалог вошел в сцену смерти жены. Остались секунды жизни, она произносит «Помнишь Иван...», и сразу (не через медленный наплыв, а через прямую склейку) в секунды прощания входит прошлое, чтобы продлить настоящее и безжалостно напомнить, что не на все помыслы хватило силы и времени. Драматизм и поэтический взлет достигнуты в этой сцене именно благодаря такого рода монтажу, в котором художник столь свободно сочетает слово и изображение.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ НА ЭКРАНЕ

Кино — искусство не только зрелищное, изобразительное, но и драматическое. В произведении живописи начало, развитие и конец сюжета слиты в одном мгновении, и статика здесь является средством достижения завершенности композиции. На экране действие развивается динамично. Начало, середина и конец действия оказываются в разном времени, но действие должно также получить свою завершенность. Однако, сколько бы великолепных кадров мы ни приставили друг к другу в процессе

монтажа и как бы смежные кадры ни гармонировали друг с другом в стилистическом отношении, мы не получим завершенной картины, ибо каждый кадр в отдельности строится по законам живописи, а соединяются они по законам драматургии.

Вспомним знаменитый кадр в «Чапаеве», где герой в кульминационной сцене фильма мчится на коне в развевающейся бурке с клинком в руке. Именно таким Чапаев запомнился миллионам зрителей, кадр этот довлеет и над живописцами, когда они обращаются к образу Чапаева. Но кадр, где Чапаев с обнаженным клинком атакует врага, не мог бы на нас так воздействовать, если бы не впитал в себя сотни других кадров картины, если бы все они не выходили из него и в то же время не возвращались к нему.

Как бы ни были искусно исполнены отдельные кадры, монтаж бессилен разомкнуть их внутрикадровое содержание и соединить в цельную кинематографическую картину. Живопись не может осуществить своих выразительных возможностей в кино, если внутрикадровое содержание не будет пронизано единым сюжетом. Образ Чапаева на летящем коне складывается из сотни поступков во времени, потому он так отчетлив в пространстве одного кадра.

Здесь речь идет именно о драматическом сюжете, а не о сюжете повествовательного произведения.

Сравните романы «Чапаев», «Молодая гвардия», «Тихий Дон» с фильмами, поставленными по этим произведениям, и вы обнаружите драматургическую природу экрана. Режиссер не может сразу поставить роман или повесть, кинодраматург должен их предварительно превратить в сценарий. В чем заключается эта работа?

Содержание романа передается нам через рассказ автора. Описания конкретных поступков персонажей и распространенные комментарии к ним, воспоминания, экскурсы в прошлое героя, лирические отступления сливаются в цельную картину с единым внутренним движением только благодаря повествованию. Для того чтобы эти же события могли сыграть актеры, нужно придать сюжету драматическое выражение, ибо кинозрелище передает жизнь в непосредственном действии, происходящем на наших глазах.

Однако драматическое действие мы видим и на сцене, и там пьеса пишется с таким расчетом, чтобы ее исполнили актеры. Отличие сценария от пьесы в том, что он рассчитан не только на исполнение, но и на дальнейшую съемку этого исполнения. Театральный драматург пользуется лишь диалогом для развития действия, сценарист рассчитывает в равной степени на изобразительную природу экрана. В театральном спектакле «Маскарад» о потерянном Ниной браслете узнается лишь тогда, когда баронесса Штраль находит браслет и сообщает об этом зрителю. В фильме «Маскарад» браслет начинает «действовать» на экране раньше и самостоятельно.

В сценарии диалога всегда меньше, нежели в пьесе за счет того, что в сюжет включается п о к а з, составляющий суть кинематографического действия. Посмотрим это на таком примере.

А. Каплер, переделывая свой сценарий «Ленин в 1918 году» в пьесу «Грозовой год», значительно увеличил диалог. Это было необходимо, ибо, приспосабливая тот же сюжет для сцены, он перенес центр тяжести с изображения на слово.

Берем наудачу один из эпизодов пьесы: в особняк на Малой Бронной, к заговорщикам, приходит комендант Кремля Матвеев, якобы перешедший на их сторону, а на самом деле с целью выведать их намерения. Выясняется, что в Ленинграде убит Урицкий, а через час в Москве будет произведено покушение на Ленина. Пораженный Матвеев больше не может притворяться, он должен срочно предупредить своих об этом или хотя бы ценой жизни дать знать чекистам, окружившим особняк. Матвеев вскакивает на подоконник и разбивает стекло, но в него стреляют, и он падает обратно в комнату. Врывается Василий с красноармейцами, среди них предатель Синцов. Матвеев говорит Василию о готовящемся покушении. Василий передает Матвеева Синцову, а сам с командой спешит к Ленину. Матвеев на руках Синцова, рассказывая ему о заговоре, видит, как Синцов вынимает пистолет и направляет на него. «Враг, враг!» — кричит Матвеев. Раздается предательский выстрел.

В сценарии и фильме не было этой реплики Матвеева. Увидев направленный на него пистолет Синцова, актер Ванин, игравший роль Матвеева, успевал на крупном плане за одно мгновение до выстрела одними глазами сыграть это «враг, враг!» В сценарии и фильме все ограничилось изображением обстановки и игры актера.

В пьесе и спектакле понадобилась реплика. При этом в пьесе существенно изменилась сама мизансцена: раненый Матвеев падает с окна обратно в комнату, потом уже сюда врывается с командой Василий. В сценарии Матвеев падал во двор, и сразу менялось место действия: мы видели команду, атакующую особняк. В театре для этого пришлось бы менять декорацию, а следовательно, понадобилось бы и время, которое внесло бы изменение в развитие самого действия. В сценарии место действия сменилось благодаря монтажу, пронизывающему насквозь драматическое действие на экране.

В фильме «Сорок первый», по сути дела, три героя: Марютка, Говоруха-Отрок и природа. Природа—пески, море, небо—тоже действующее лицо разы-

гравшейся трагедии, ибо она говорит нам часто не меньше, чем уста человека.

Или — снова вспомним классический «Броненосец». Простой проход по молу к гробу Вакулинчука жителей Одессы, изображение туманов в утреннем Одесском порту является на экране действием, говорящим о многом. С другой стороны, драматургическую функцию несет колеблющаяся стрелка манометра в машинном отделении корабля.

Движением мускула лица Чаплин может заставить зал смеяться или плакать. На таком «микроскопическом» действии иногда строятся целые сцены и эпизоды.

Способность аппарата фиксировать мельчайшие движения, еле заметные детали, едва уловимые интонации голоса, блеск глаз, движение ресниц, возможность в дальнейшем выбора того, что наиболее важно, с отграничением его в отдельную сцену определяют метод работы кинодраматурга, для которого простое изображение на экране детали, интерьера или натуры становится необходимым элементом драматургии.

●

Кинозритель и киноискусство находятся в сложном диалектическом взаимодействии.

Не только искусство влияет на зрителя, но и зритель, в зависимости от уровня своих эстетических потребностей, так или иначе воздействует на киноискусство.

Общество, строящее коммунизм, ставит перед собой задачу воспитания богатых в духовном отношении людей и не избранных, а миллионов, всех трудящихся. В этих условиях создается благоприятная почва для дальнейшего развития реалистического искусства, глубины его содержания, выразительности языка.

Было бы заблуждением видеть в специфике кино лишь сумму приемов, связанных с технологией изображения действия на экране. Различный социальный опыт искусства давал разные возможности для применения общих законов. Выразительные средства искусства не безразличны к творческому методу. Если обратимся даже к такому, казалось бы, чисто формальному явлению, как монтаж, то увидим, что вся сумма приемов его в итоге складывается в метод, отражающий мировоззрение автора-художника, его отношение к действительности, глубину понимания причинности, связей и противоречий ее. Только глубокая связь с жизнью питает истинное произведение искусства. Крайние направления в искусстве, резко противостоящие реализму, неизбежно ведут к разрушению самой природы искусства. Абстракционизм в современной живописи разрушил в ней рисунок, композицию, колорит. Столь же пагубно это направление и для кинематографа. В то же время такие, например, явления, как неореализм в итальянском кино, возродили национальную кинематографию, пребывавшую в годы фашистского режима в отрыве от жизни народа.

Впервые природа кино проявила себя во всей полноте в произведениях социалистического реализма — в фильмах «Броненосец «Потемкин» и «Мать», традиции которых с честью продолжены в лучших достижениях современного советского кино, из года в год получающих международное признание.

ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ ПО ТЕМЕ

С. М. Эйзенштейн. Самое важное из искусств.
С. М. Эйзенштейн. Монтаж 1938 года (обе статьи см. в сб. «Избранные статьи», «Искусство», М., 1956).
В. И. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал.
В. И. Пудовкин. Актер в фильме (обе статьи см. в сб. «Избранные статьи», «Искусство», М., 1955).
Бела Балаш. Искусство кино. Госкиноиздат, М., 1945.
Марсель Мартен. Язык кино. Пер. с французского. «Искусство», М., 1959.
Э. Линдгрен. Искусство кино. Пер. с английского. Изд-во иностранной литературы, М., 1956.

Леонид Козлов

Дозвуковое...

«Полно, был ли «великий немой»? — к разговору, который так начат, трудно не прислушаться. Напечатанная под этим заголовком статья Хр. Херсонского* привлекательна энергией стиля. Автор напоминает о нашей общей обязанности: здраво мыслить, а не просто употреблять слова. Пафос Хр. Херсонского направлен против схемы, против абстрактного представления о вещах.

Любопытно, что тем же самым пафосом проникнута и статья М. Блеймана «Спор под псевдонимом», против которой Херсонский воюет. Ведь Блейман говорил как раз о неповторимой конкретности явлений истории кино, не терпящих подгонки под абстрактную и неизменную терминологию. Кинематограф бывает разный—отсюда и возникло у Блеймана заостренное противопоставление звукового кино немому. Возражение Херсонского справедливо по-своему: природа кино одна и та же! Не ограничиваясь этим, он приводит ряд фактов в подтверждение своего тезиса.

Однако конкретности фактов должна соответствовать конкретность их осмысления. Иначе возникнет путаница. Именно она легла в основу утверждения Хр. Херсонского, что «искусство кино никогда не было принципиально немым!»

Что же такое «немота» кино?

●

Задача не в том, чтобы осторожнее применять этот термин, а в том, чтобы яснее понять, что за ним стоит.

Предложенная нам аналогия с ребенком, постепенно обретающим дар речи, едва ли проясняет дело. «Мать», «Парижанка», «Страсти Жанны д'Арк», «Последний человек»—произведения вполне взрослого искусства. И, разумеется, именно о киноискусстве немого периода, а не о ранних фильмах, едва переступающих границу художества, должна идти речь в этом споре.

Ограничив предмет спора, мы и вправду ощутим какую-то неудовлетворенность словом «немое».

Помню я фильмы, что были
Немы — и вовсе не немы... —

писал Л. Мартынов о советской киноклассике двадцатых годов, так много сказавшей миру.

Слово «немота» действительно оказывается неподходящим — в данном случае по своему образному смыслу.

Но тема нашего спора все же несколько иная: отношение киноискусства к звуку. Возвратимся к статье Хр. Херсонского.

Верно, что кинематограф с самого своего рождения нес в себе эмбрион звука, потенцию звука, органическую необходимость звука. Правильно и то, что именно динамический характер кино обусловил эту необходимость. Начав развиваться во времени, зримое изображение требует для себя также и звуковой формы. Для восприятия открылось некое «звуковое пространство», не терпящее пустоты. Его нужно было заполнить, создав в нем движение, соотносимое с тем, что воспринимается глазами. Это и было сделано при помощи музыкального сопровождения киносеанса.

Действительно: был ли «великий немой»? Или это всего лишь крылатое речение Леонида Андреева? Но ведь автор этого термина, в отличие от «нынешнего поколения кинематографистов», своими глазами видел, что ни один уважающий себя владелец синематографического театра не станет показывать киноленту без музыкального сопровождения, то есть без звуковой формы? В каком же смысле можно было говорить о немоте?

В очень простом: кинематограф —то есть движущееся фотографическое изображение —все-таки не был звуковым. Техника зрительной передачи мира не была сопряжена воедино со средствами создания звуковой формы. Факт азбучный, но из него вытекают по крайней мере два принципиальных (для киноискусства!) следствия, которыми пренебрег Хр. Херсонский (и из которых, кстати, последовательно исходил М. Блейман).

Первое. Создание звуковой формы не было делом авторов фильма — сценариста и режиссера. Звуковую форму имел не фильм, а киносеанс. Признав

* См. «Искусство кино», 1960, № 6.

этот факт, Хр. Херсонский не пожелал с ним примириться. Он заявил, что сеанс и есть основной творческий акт киноискусства, а «фильм — это только средство, только орудие для действия, для возникновения подлинного произведения искусства кино при встрече его со зрителями». Но ведь и теория, и практика, и здравый смысл всегда говорили нам совершенно иное: сеанс есть средство донести произведение киноискусства до зрителя, создается же произведение киноискусства не киномехаником, не аккомпаниатором, а сценаристом, режиссером, оператором и «другими» (что же касается аналогий с театром, то их не надо употреблять вразрез с природой вещей). Стало быть, создатели фильма в тот период были лишены возможности оперировать звуком как художественным средством, как элементом образа. Ставить себя в зависимость от таланта того или иного аккомпаниатора создатели фильмов не могли. Они обращались к своей миллионной аудитории, опираясь только на подвластные им орудия зрительной образности. Этим определялась та специфичная система художественных средств, которая принципиально отличает киноискусство двадцатых годов от позднейшего.

Главное назначение музыкального аккомпанемента состояло в том, чтобы создать благоприятные психологические условия для восприятия образов фильма, чтобы заполнить и как-то организовать «звуковое пространство» восприятия. Этим ничуть не отрицаются талант и подлинно художническое отношение к делу тех или иных пианистов и дирижеров, работавших в кинотеатрах. Но их творчество не могло оказывать принципиального влияния на природу киноискусства тех лет. И потому, что они охватывали лишь малую часть миллионной киноаудитории, и еще потому, что авторы фильмов создавали свои беззвучные творения вполне законченными, «выговаривая» в них свои идеи полностью, не передоверяя этого аккомпаниаторам. Звуковая форма, воспринимаемая зрителем, стала подлинно художественной лишь тогда, когда ее начали создавать авторы фильма —то есть в звуковом кино.

Второе принципиальное отличие «немого» кино связано с первым. Кино могло передавать звук лишь косвенно, в зрительном опосредовании — через титры диалога, через речевой жест персонажа, через показ источников звука и т. д. Термин «немое» оправдан еще и тем, что кино не могло прямо изображать звук. (Кстати, претендовать на прямое изображение звука не было дано и аккомпаниатору. Это прекрасно чувствовал Хр. Херсонский, когда заспорил с дирижером, дополнившим музыкальный аккомпанемент «натуральным» битьем стекол.)

Содержание «звуковой революции», происшедшей к концу 20-х годов, состояло в том, что кино отныне могло и должно было изображать звук. Переменился уже сам предмет киноизображения: перед художником встала звучащая действительность, а главное — говорящий человек. Кино должно было заговорить, и дело тут не в том, что зритель требовал разговоров во что бы то ни стало, как утверждает Хр. Херсонский. Дело в том, что как раз со словом, со словесным выражением была связана та огромная область «жизни человеческого духа», которую советское кино призвано было осваивать. Поэтому оно сделало тот решительный шаг в сторону драмы и прозы, о котором писал в своей статье М. Блейман. Это был шаг в новую систему организации образных средств, это был перелом, потребовавший во многом отойти от достигнутой культуры зрительного выражения. Это был поворот, который не нужно сглаживать и выпрямлять. Хр. Херсонский написал две интересные страницы о том, как шел к звуку Чаплин. Но ведь путь Чаплина — это такое исключение, которое с особой остротой выражает общую закономерность перехода мирового кино к звуку. Подобную же ломку — хотя и в иных формах — переживали не только Рене Клер и другие западные режиссеры, но и наши мастера, приветствовавшие звук и принявшие его! Путь советского звукового кино складывался иначе, чем провозгласили Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в своей «Заявке»,— складывался иначе и для самих авторов этой «Заявки»!

Кстати, «Заявка» не была ошибочной. Она была утопичной для определенного момента истории кино. Будучи глубоко правы в своих стремлениях — утвердить звук как средство искусства, а не просто как средство натуралистического копирования жизни, авторы «Заявки» не оценили реальных путей к этому, и прежде всего путей освоения слова. Споря с этим, Хр. Херсонский был в известном смысле прав. Прежде чем воплотить провозглашенные в «Заявке» сложные контрапунктические связи изображения и слова, нужно было реализовать те громадные идейно-художественные возможности, которые дает звучащее слово в его самой простой, непосредственной связи с изображением. Именно так осваивалось слово в советском кино 30-х годов.

Сейчас 1961 год. Советское и мировое киноискусство прошло большой путь. Обогатилась поэтика кино, стали неизмеримо богаче и совершеннее способы использования звука и слова в фильме. И «закадровый голос» в его многообразных проявлениях и функциях — разве это не победа «принципа асинхронности», провозглашенного Эйзенштейном, Пудовкиным и Александровым три десятилетия назад? Вглядимся пристальнее в поиски современных киномастеров, и мы увидим, что наступает пора реально достигнуть той культуры звукового образа, той гибкой и ак-

тивной соподчиненности слова, музыки и зримого изображения, о какой мечтали авторы «Заявки»!

Вот так — извилисто и сложно — протекает развитие киноискусства. Этот процесс далеко не прям, он полон качественных, принципиальных поворотов и изменений. И одним из таких качественных поворотов было прощание с немым кино.

●

Опять это слово — «немым»! Оно действительно не очень удовлетворяет нас. И ведь именно с него начался спор, именно против него повел атаку Хр. Херсонский. Но если это слово узко — его нужно заменить. Нужно другое. И оно найдется.

...Среди тысяч страниц оставшихся нам рукописей Эйзенштейна есть один малозаметный для первого взгляда набросок. На нем нет ни заголовка, ни даже даты — лишь несколько очень сжатых, очень беглых заметок. Судя по их содержанию, этот набросок относится к последнему периоду деятельности художника.

Эйзенштейн сопоставляет здесь разные периоды развития киноискусства.

Цветное кино — доцветовое.

Звуковое кино — и... немое?

Нет, Эйзенштейн пишет: «ДОЗВУКОВОЕ».

На этом месте он останавливается. И приписывает рядом: «Неплохой термин!»

Остановимся и мы.

Вдумаемся в это слово, как делал Эйзенштейн, когда он беспощадно отвергал и заменял иные, уже вполне привычные термины. (Вспомним: «не цветное, а цветовое!»)

Итак, чем же «дозвуковое» лучше «немого»?

Смыслом.

«Немое» противопоставлено «звуковому». Смысл же «дозвукового» — не только в различии со «звуковым», но и в связи с ним, в единстве с ним.

Слово «немое» означает отсутствие звука и только. Слово «дозвуковое» означает, кроме того, развитие, тяготение, устремленность к звуку. Но разве не в этом состояла внутренняя динамика того периода истории выразительных средств кино, который мы привыкли называть немым?

Если же вернуться к нашей дискуссии, то термин «дозвуковое» отнюдь не упраздняет ту принципиальность различий между двумя этапами киноискусства, которую неправомерно отрицал Хр. Херсонский. Но вместе с тем термин «дозвуковое» свободно включает в свой смысл, в свой объем все то, о чем Хр. Херсонский справедливо напоминал — все то, для чего тесен термин «немое». Звуковую форму, которая всегда была необходима для кинозрелища. Творческую работу аккомпаниаторов. Эксперименты изобретателей. Остроумные попытки режиссеров создать оптическим путем воздействие, подобное звуковому. Если говорить шире — устремленность к звуку.

И, наконец, слово «дозвуковое» не звучит несправедливостью по отношению к великим произведениям «немого» кино, которые, как мы знаем, были «вовсе не немы» в самом глубоком смысле слова.

●

«Ужели слово найдено»?

А почему бы и нет? Почему бы не условиться нам о замене одного термина кинонауки другим, явно более точным и конкретным?

И пусть будет отныне: не немое, а дозвуковое!

М. Блейман

А был ли мальчик?

Начиналось это так: А. Вартанов напечатал в «Искусстве кино» статью, в которой доказывал, что сценарий не является произведением литературы. На страницах журнала завязалась полемика; в ней довелось участвовать и мне. Я пытался подойти к вопросу о литературной природе сценария исторически и показать, что развитие кинематографии, как, впрочем, и всякого другого искусства, противоречиво, что в этом развитии противоборствуют разные тенденции, что в иные эпохи кинематография ориентируется на литературные способы выразительности, тогда как в другие занята поисками кинематографической «специфики». По ходу дела я приводил примеры как из практики современной кинематографии, так и из истории этого искусства, коснувшись, между прочим, вопроса о различии «немого» и «звукового» кино.

Но вот на журнальные страницы пришел Хр. Херсонский и храбро вступил в бой с теоретической «инерцией», заставляющей разделять «немое» и «звуковое» кино. Зловещим пропагандистом этого разделения он считает меня и, в сущности, полемике со мной и посвящает свою статью.

С точки зрения Хр. Херсонского, кинематография никогда не была «принципиально немой». Музыка и слово, в эмбриональном состоянии, всегда были

заложены в природе кинематографии. Правда, для доказательства этого положения Хр. Херсонский прибегает к странной аргументации. Ему очень понравилось, что в дореволюционном фильме «Стенька Разин» граммофонная музыка сопровождала захватывающую сцену, в которой атаман бросал персидскую княжну в «набежавшую волну». На основе этого и подобных ему впечатлений он утверждает, что «киносеанс, киноспектакль никогда не стремились к немоте и не мирились с ней».

Оставим на совести Хр. Херсонского доказательства, подобные предложению смотреть фильмы, обернувшись спиной к экрану. В его статье, кроме анекдотической, есть и серьезная сторона. Он справедливо полемизировал с авторами «Заявки о звуковом кино» С. М. Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым, которые возражали против использования в кинематографе звучащей речи и, во всяком случае, ограничивали ее применение.

Именно эта полемика как нельзя лучше доказывает, что между «немым» и «звуковым» кино существует принципиальное различие. «Заявка» трех режиссеров предвосхищала появление нового искусства. Они превосходно понимали, что искусство «немого» монтажного кинематографа с вторжением звука перестанет существовать, что вторжение звука в кино если и не зачеркнет полностью старые принципы выразительности, то, во всяком случае, использует их в другой функции. Поэтому, борясь за сохранение монтажного кинематографа, выдающимися представителями которого они являлись, авторы «Заявки» попытались, правда, лишь декларативно, отвести звуку в кино только роль дополнительного монтажного элемента.

Тут необходимо поспорить с автором интересной статьи «Дозвуковое...» Л. Козловым (см. выше). Он согласен со мной в том, что звуковое кино принципиально отличается от «немого» искусства. Однако Л. Козлов пытается вывести «звуковое» кино из «немого» и установить между ними не только хронологическую, но и принципиальную преемственность. В частности, он утверждает, что «Заявка» трех режиссеров была и практически и теоретически верна, что их предостережения против прямого, синхронного использования звука в кино были справедливы и что современная кинематография возрождает монтажные принципы, пользуя все больше и больше и асинхронный звук и асинхронную речь.

Что же, все это было бы справедливо, если бы не противоречило истории. Конечно, современная кинематография увереннее и свободнее использует звуковые элементы, чем первые «звуковые» фильмы, основанные почти всегда на «специфически звуковых» сюжетах, с обязательным участием певца или оркестра. Я помню, что, как только появилась звуковая техника, различные авторы стали взапуски предлагать студиям поставить фильм о побеге Крапоткина из тюрьмы на основании того факта, что существенную роль в организации побега играла скрипка. С тех пор кинематография ушла далеко вперед.

Но Л. Козлов ошибается, полагая, что свободное, контрапунктическое использование звука в современной кинематографии предсказано подписавшими «Заявку» режиссерами. Прежде всего при анализе их теоретических взглядов нужно исходить из того, какими соображениями они руководствовались. А они настаивали на том, что природа кинематографии исчерпывается зрительными ее элементами, отводили звуковому ряду второстепенную роль, отрицали правомерность звуковой драматургии кино. В этом была их ошибка, которую полностью раскрыла собственная их практика.

Тот факт, что в «звуковом» кино сохранились все элементы кино «немого», в частности монтаж, что звук стал также монтажным, контрапунктическим элементом, вовсе не означает прямой преемственности «звукового» кино от «немого». Марксистская наука знает, что накопление количественных признаков приводит к качественным изменениям. Нельзя же утверждать, что, к примеру, техника транспорта не изменилась только потому, что тачка, которая была первой транспортной машиной, построенной человеком, использовала колесо, как и современный автомобиль. Никто же не назовет автомобиль тачкой, в которой вместо мускульной силы использован бензиновый двигатель. Тут возникло новое качество.

Возникновение звука в кино не было только увеличением количества выразительных компонентов. Оно повлекло качественные изменения.

Кстати, «немое» кино в разные периоды не было однородным. Хр. Херсонский старательно подобрал внешние признаки сходства «немого» и «звукового» искусства. Он рассказал, что зрители вслух читали надписи, что в японских театрах был комментатор, что фильмы всегда сопровождались музыкой. Но разве в этом дело? Принципы искусства проявляются прежде всего в способе ведения действия, в способе реализации мыслей художника, в способе возбуждения эмоционального эффекта.

Раннее искусство кинематографии больше всего походило на книжные иллюстрации, вернее, на распространенные в конце XIX века книжки-картинки. Действие фильма излагалось в надписях, в тексте, который иллюстрировался движущимися картинками-кадрами. Связь между кадрами осуществлялась через надписи. Автономным значением кадр не обладал. Так было до реформы Гриффита, который до известной степени сломал эту систему ведения действия и нашел способы эмоционального воздействия

на зрителя, не прибегая к надписям. Так возникли ставшие знаменитыми кадры «Нетерпимости» — параллельный монтаж гонки поезда, автомобиля и подготовки казни невинно осужденного. Параллельный монтаж Гриффита был прообразом сложной и развитой монтажной системы «немого» кино. Так возникла связанная с именем Эйзенштейна революция в «немом» кино. Эйзенштейн разработал сложную систему монтажного ведения действия. Он обнаружил, что отдельный кадр не однозначен. Он увидел, что столкновение, сочетание отдельных кадров образует новые значения, он сделал монтаж из технического приема эстетическим принципом, синтаксисом кинематографической речи.

Именно из этих принципов ведения кинематографического действия исходили авторы «Заявки». Они ратовали за неприкосновенность своего искусства. Они нашли сложные, подчас изысканные способы ведения кинематографической речи и вовсе не нуждались в речи звуковой.

И вот возникает странное явление. Хр. Херсонский утверждает, что кино всегда стремилось стать «звуковым», а практика и теоретические изыскания крупнейших мастеров «немого» кино свидетельствуют об обратном. Или для Хр. Херсонского история кинематографии исчерпывается именем Гончарова, поставившего «Стеньку Разина»? Для меня — нет.

Недавно в США выпущена картина «Вор», в которой действующие лица не произносят ни одного слова. Это как будто «немой» фильм с музыкой и небольшим количеством шумов. Но если внимательно смотреть «Вора», то обнаружится, что фильм только притворяется «немым». Все ухищрения сценариста и режиссера направлены на то, чтобы поставить героев в такие ситуации, в которых они не должны произносить ни одного слова. Но ведь настоящее «немое» кино не боялось речи, хотя она и не звучала с экрана. Беззвучная речь использовалась как элемент игры, как элемент эмоциональной характеристики. Вспомним хотя бы ставшие знаменитыми кадры избиения героини Л. Гиш отцом в «Сломанных побегах», где вся сцена построена на том, что девочка умоляет, чтобы ее не наказывали. Вспомним, наконец, как изобразил тишину Пудовкин в «немых» кадрах «Матери». В настоящем «немом» кино не избегали звука, но он не звучал — его изображали. Этого не понял Хр. Херсонский.

Стоит сравнить любой «немой» фильм с «Мечтой» Е. Габриловича и М. Ромма, с «Великим гражданином», с «Двенадцатью разгневанными людьми» (я называю первые пришедшие в голову примеры). Разве не ясно, что в этих и подобных им фильмах возникли совсем другие способы ведения действия, другие способы характеристики, чем в «немых» картинах? По меньшей мере наивно предполагать, что слово в «звуковом» кино является всего только звучащей надписью. Ведь и в «немом» кино надпись подчас теряла свое информационное значение и становилась монтажным элементом. Стоит вспомнить хотя бы «Конец Санкт-Петербурга» Н. Зархи и В. Пудовкина, в котором титры о «рязанских, воронежских, курских» стали эмоциональным рефреном.

Звучащая речь в кино прежде всего определила новые способы ведения действия, драматургию фильма, а следовательно, и способы ее зрительной реализации. Стала невозможной риторика монтажного образа, на которой, к примеру, строился такой фильм, как «Обломок империи» К. Виноградской и Ф. Эрмлера, в котором идейно-эмоциональной вершиной была монтажная фраза, состоявшая из кадров работающих рук и отвечавшая на вопрос — «кто хозяин?». Изменилась и функция артиста в фильме — актерское исполнение приняло на себя основную идейно-эмоциональную нагрузку.

Из теории монтажного кино выросла теория «эмоционального» сценария. Основываясь на работах А. Ржешевского, С. Эйзенштейн утверждал, что сценарий является не больше, чем средством эмоционального заражения режиссера. Это было логично, если вспомнить, что в монтажном кино подчас кинематографический образ был словесно невыразимым.

Что же сказать о «звуковом кино», хотя бы об упомянутых мною фильмах, в которых зерно кинематографического действия — в диалоге, в его характерности, в словесном поединке!

Как-то мне пришлось говорить с С. А. Ермолинским, который, как и я, написал немало сценариев для «немого» кино. Выяснилось, что ни он, ни я не смогли бы сейчас написать такой сценарий. Дело не в том, что мы утеряли технику, — изменилось самое представление о природе кинематографического образа, о способах ведения действия, о способах реализации мысли.

Правда, Хр. Херсонский согласен, что, «когда, наконец, была найдена возможность записать звук на пленку и воспроизводить его синхронно с изображением, в искусстве кино был совершен крупный качественный скачок». Но тем не менее я спорю с Хр. Херсонским, как и он спорит со мной.

Дело в том, что Хр. Херсонский представляет, что суть перехода от «немого» к «звуковому» кино в том, что граммофон, аккомпанировавший «Стеньке Разину», был заменен фонограммой. Когда же он сталкивается с вопросом о принципах выразительности «звукового» кино, то возникает странная теория о «киноглазе» и «киноухе». Все оказывается просто: совершенствуется арсенал изобразительных средств художника, совершенствуется восприятие зрителя — искусство движется вперед. Но нельзя

же сводить историю искусства к истории совершенствования техники. И неужели Хр. Херсонскому нужно объяснять, что история искусства выражает историю общества, что в искусстве борются мировоззрения, что оно выражает смену идеологий. Кинематография не исключение, и сводить ее развитие к эволюции кинематографических «глаз» и «ушей» по меньшей мере наивно.

В конечном счете мысль Хр. Херсонского, если отбросить полемические крайности и парадоксы, элементарна. По его мнению, некоторые элементы «звукового» кино были в зачаточном виде уже в «немом». С другой стороны, Л. Козлов считает, что в «звуковом» кино несомненно существуют элементы «немого». Это несколько напоминает спор о том, что возникло раньше — курица или яйцо. Я бы не ввязался в спор, если бы не возможность поставить некоторые теоретические вопросы.

На закате «немого» кино наши теоретики, и в первую очередь С. М. Эйзенштейн, впервые серьезно сформулировали принципы кинематографической поэтики, выражавшие суть практики советского «немого» кино. Работы Эйзенштейна были, по существу, забыты. Конечно, вовсе не обязательно соглашаться с Эйзенштейном, тем более что в его теоретических исследованиях далеко не все верно. Но ведь именно в полемике с крупным теоретиком и вызреет кинематографическая теория.

Между тем у нас вышло из печати несколько зарубежных книг по теории кино, в которых почти всегда примитивно, с изрядной долей антинаучного делеческого практицизма повторены некоторые наиболее обиходные идеи Эйзенштейна. Стоит ли удивляться кинематографической премудрости зарубежных киноведов, когда мы сами не позаботились о серьезной теоретической разработке наследия Эйзенштейна. Не пришло ли время серьезно заняться и теоретическим и практическим наследством великого режиссера? Право, серьезная книга о «Потемкине», о его творческих принципах послужила бы развитию нашей теории не меньше, чем все книги о Чаплине, которые издали у нас за последние два года.

«Звуковому кино» исполнилось столько же лет, сколько было «немому», когда его вытеснили с экрана. Накоплен большой опыт, большой, благодарный для теоретика материал. Мы много говорим о драматургии, но до сих пор нет ни одного исследования о драматургии «звукового» кино. По многим вопросам нужна настоящая, квалифицированная теоретическая полемика. Вкус к теории — признак зрелости искусства, а наша кинематография вышла из младенческого возраста.

Поэтому полезны и статья Хр. Херсонского и, несомненно, более интересная и серьезная статья Л. Козлова. Они ставят вопросы теории, по обсуждению которых мы все соскучились.

Впрочем, читая статью Хр. Херсонского, я не мог не вспомнить М. Горького. Описывая в «Жизни Клима Самгина» поиски утонувшего Бориса Варавки, Горький рассказывает не только о недоверчивом господине, повторявшем: «А был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было», но и о мужике, который, размешивая воду шестом, кричал: «Образованные господа, распоряжайтись, а закону не знаити...»

Г. Фрадкин

Драматургия мысли

Успехи науки и техники в нашей стране вызвали к жизни большое количество научно-популярных фильмов, призванных удовлетворить огромное стремление миллионов людей к знаниям.

Решая задачу кинопропаганды достижений науки и техники, научно-популярная кинематография редко радует зрителей глубоким раскрытием темы, интересной формой кинорассказа.

Чаще всего мы встречаем попытки авторов и режиссеров дать в фильме информацию о тех или иных явлениях и открытиях в области науки. Такая информация, хотя она и полезна, как правило, раскрывает тему скорее вширь, чем вглубь.

Во время творческих дискуссий о художественном качестве наших фильмов мы обычно вспоминаем слова А. М. Горького:

«Науку и технику надо изображать не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиций».

Эти слова надо понимать как предостережение против плоского, информационного, дидактического киноповествования, которое представляет науку в виде готового результата человеческой деятельности, что никогда не может найти живого отклика в сердце зрителя, не может будить в нем мысль, жажду узнавания. Самое главное в словах Горького — мудрый совет рассказывать о науке и технике как о драматической борьбе, которую ведет ученый или конструктор, преодолевающий косность устоявшихся научных представлений и открывающий новую страницу в книге познания природы.

Конечно, Горький адресовал свой совет не киноработникам, а литераторам, популяризирующим науку и технику, заботясь о том, чтобы читатель получил о науке художественное эмоциональное произведение. Но, право, этот горьковский совет вполне может быть адресован и деятелям научно-популярного кинематографа.

Вопрос о характере популяризации науки в равной мере актуален для писателей и кинематографистов.

Мне показалась интересной статья Д. Данина «Жажда ясности», опубликованная в журнале «Новый мир», 1960, № 3.

Говоря о подлинном герое научно-художественной литературы, Д. Данин задает вопрос: «Кто же этот герой?» — и отвечает: «...Этот герой — научные искания... Этот герой научно-художественной литературы — не сама наука и не сам ученый, а только (!) научные искания. Или поиски истины, пути познания, научное творчество...» Значит, по Данину, герой — это не сам ученый.

Нет ли в этих словах противоречия точке зрения Горького, который говорит о конкретном живом человеке науки как носителе «драмы идей». Чтобы ответить на этот вопрос, вернемся к кинематографу.

Что значит «конкретный живой человек» в научном кино? Какова его роль?

Мы хорошо знаем, что человек в научно-популярном фильме (будь то актер или подлинный участник событий) — это чаще всего «человек в белом халате», которому передана часть функций диктора или экскурсовода. Исключения, конечно, есть, но они подтверждают правило. Достаточно вспомнить фильм Д. Яшина «За жизнь обреченных» (автор сценария В. Мордвинова) или фильм С. Райтбурта «Секрет НСЕ» (автор сценария И. Болгарин).

В этих фильмах люди науки и техники («документальные» люди!) в соответствии со сценарным замыслом отлично играли свою роль. Но разве своей игрой они создавали образ, характер, индивидуальность героя? Нет! В научно-популярном фильме его художественные достоинства определяются не

актерской игрой. Художественный образ, характер человека науки складывается в результате работы его мысли, если она в главных подробностях воспроизведена на экране. В таких картинах, особенно в фильме «Секрет НСЕ», не столько важно наличие на экране самого человека — героя фильма, сколько присутствие человеческой мысли в развитии, в движении которой зрителям открывается сущность научно-технической проблемы.

Таким образом, роль человека в научном фильме — это роль носителя мысли — ищущей, сомневающейся, преодолевающей препятствия и, наконец, находящей истину.

Мы оставляем в стороне фильмы, посвященные попросту популяризации того или иного деятеля науки или техники (это задача особого рода).

Стоит еще раз вернуться к фильму «Секрет НСЕ», чтобы под этим углом зрения посмотреть, как движение мысли, как драматургия мысли реализованы в фильме.

Напомним, что этот фильм рассказывает об истории изобретения намоточного станка, о том, как слесарю Московского завода счетно-аналитических машин Борису Егорову удалось решить задачу, над которой безуспешно работали специалисты многих стран.

На всем протяжении фильма зрители с увлечением следят за ходом мысли изобретателя, переживая вместе с ним его неудачи, шаг за шагом вместе с изобретателем приближаясь к цели и, наконец, вместе с ним радуясь догадке, которая привела его к победе.

Авторы решают свою задачу, пользуясь скупыми, но выразительными кинематографическими средствами.

Основные кадры в фильме — крупные планы думающего Егорова, подкрепленные мультипликационными схемами. Их вполне достаточно, чтобы неотрывно следить за ходом размышлений изобретателя Егорова и вместе с ним пройти весь путь творческого поиска и понять красоту и остроумие конструкции станка, позволившего заменить кропотливый и нелегкий труд двенадцати рабочих.

И никогда сердце зрителя не затронул бы сам станок — эта техническая новинка, пусть даже очень важная и полезная, если бы зритель не стал «соучастником» творческого процесса, технического поиска, осуществляемого изобретателем.

В другом, недавно законченном фильме режиссера С. Райтбурта «Мозг и машина» (автор сценария В. Злотов) можно увидеть тот же принцип кинорассказа о создании проекта автомата для управления сложными производственными процессами. Здесь воспроизведена история совместной работы физиологов С. Брайнеса и А. Напалкова и группы студентов Московского энергетического института по моделированию некоторых принципов деятельности головного мозга.

Ученые и студенты — будущие инженеры — поставили перед собой задачу создать кибернетическую систему, способную, подобно живому мозгу, учиться, накапливать опыт.

Перед зрителем проходит весь путь — от рождения замысла до его реализации. Мы видим серию экспериментов с собакой, научный поиск авторов, стремящихся понять «механизм» ее действий, уловить причины, по которым она накапливает опыт при получении пищи. И снова движение мысли ученых приковывает наше внимание и вводит нас в сложный мир работы мозга и машины.

В конце концов зрители видят кибернетическое устройство, перебрасывающее мост между живой природой и техникой.

Может быть, не в полной мере, но принципиально по такому же пути пошел режиссер-оператор Н. Степанов, создавший фильм «Автоматика и сталь» (сценарий Э. Двинского) об автоматизации дуговых сталеплавильных печей.

Над этой проблемой много лет работала группа научных сотрудников Центральной лаборатории автоматики. На экране этап за этапом материализуется инженерно-техническая мысль. Сначала был найден способ автоматически и непрерывно измерять температуру металла, затем были установлены автоматы для измерения температуры стенок печи. Особо важной и сложной задачей было осуществить контроль мощности электрической дуги. Ведь без точных сведений об электрическом режиме дуги, которая плавит металл, нельзя обеспечить автоматическое управление печью. Как же создать прибор, способный измерить мощность электрической дуги, если ее температура приближается к температуре солнца? И вот возникла остроумная идея — получать нужные сведения, не проникая в печь, измерять мощность дуги на модели, которая математически воспроизводит электрическую схему печи.

Впервые в мире инженеры-конструкторы получили возможность контролировать на каждом электроде мощность дуги во время плавки, измерять потери энергии в сети. Но только измерять — этого мало. Надо автоматически управлять печью, и конструкторы создают автомат для управления электрическим режимом печи. Это делают электронное вычислительное устройство, автоматический регулятор и математическая модель печи.

Но автомат работает по программе, задаваемой человеком. А нельзя ли освободить человека и от этой функции? И такая машина создана в Институте автоматики и телемеханики Академии наук СССР. Эта вычислительная машина, названная десятиканальным оптимизатором, способна управлять не только электрическим режимом печи, но и всеми операциями по плавке стали.

Так экран раскрывает процесс технического творчества человеческой мысли, овладевающей тайнами природы. Небольшой объем фильма не позволил авторам подробно, в деталях показать движение мысли с ее поисками точных решений, неудач и преодоления многочисленных препятствий. Поэтому драматургия киноповествования не кажется слишком острой. Но, во всяком случае, героем фильма все-таки является настойчивая, упорная, ищущая мысль.

Создавая фильм «Рукописи Ленина», мы с режиссером Ф. Тяпкиным стремились воссоздать этап за этапом процесс творческого труда В. И. Ленина над рукописью статьи «Новые задачи и новые силы (1905). Экран с помощью мультипликации показывает в динамике, как рождались ленинские строки. Здесь и первая запись, фиксирующая возникшее решение написать передовицу в газету «Вперед», и несколько вариантов плана, в которых уточняется замысел, и поиски названия статьи, и уже готовая рукопись. Именно в поисках Лениным самого нужного и главного в статье заложена напряженная драматургия — драматургия мысли.

Конечно, только кино может совершить такое «чудо» — заглянуть в лабораторию мысли великого человека, проникнуть в тончайший удивительный процесс научного или художественного творчества.

К числу научно-популярных картин, авторы которых стремятся раскрыть движение человеческой мысли, можно прибавить «Впередсмотрящие» (автор сценария М. Витухновский, режиссер Н. Тихонов), «Мастер политической сатиры» (автор сценария Е. Черняк, режиссер Ф. Тяпкин), «Размышление о портрете» (автор сценария Н. Шиллер, режиссер А. Усольцев).

Эти фильмы, построенные, можно сказать, по горьковскому совету, уже дают основание говорить об очень интересных новых явлениях в творчестве работников научного кино.

Конечно, произведения, в которых ведущей является драматургия процесса творческого поиска,— не единственный путь популяризации научных знаний. Но, думается, что описанная мной тенденция является весьма плодотворной, интересной, сулящей новые перспективы развития научно-популярного кинематографа. Во всяком случае она заслуживает внимания и обсуждения.

Фильмы, которых ждет школа

Огромная роль школы в коммунистическом строительстве общеизвестна. Партия и правительство проявляют исключительную заботу о коммунистическом воспитании, образовании и трудовом обучении молодежи.

В законе «Об укреплении связи школы с жизнью и дальнейшем развитии народного образования» указываются пути всестороннего развития советской школы. Для успешного проведения этой огромной и ответственной работы школа проводит изменение всей системы обучения, совершенствует формы и методы занятий.

Особенно большое внимание в школе стало уделяться тем средствам обучения, которые повышают качество преподавания.

В свете новых задач школы значительно возрастает значение учебного кино и телевидения как важных образовательных и воспитательных средств.

Школьные учебные фильмы способствуют глубокому и прочному усвоению материала и содействуют формированию у школьников научно-материалистического миропонимания. Они знакомят с достижениями науки и техники, передовым опытом производства и воспитывают интерес к технике, труду

и производству. Учебный фильм — неоценимое средство наглядного обучения.

Важным свойством учебного кино является его способность показывать явления, недоступные для обычного, непосредственного наблюдения —от солнечных протуберанцев до мельчайших бактерий и молекул.

Год от года все шире включаются учебные фильмы в процесс обучения. За 1959/60 учебный год в московских школах было проведено 230 тысяч уроков с применением кино. Во многих школах столицы (696-й, 553-й, 559-й, 557-й, 642-й, 325-й и других) учебное кино используется учителями по всем предметам. В Ленинградском районе Москвы успеваемость в школах выше, чем в других районах города; характерно, что именно в этом районе все школы активно используют кино в своей учебной работе. Все московские школы обеспечены звуковыми киноаппаратами, во многих школах имеются кинокабинеты.

В некоторых школах действуют кинолектории, школьные любительские киностудии и кинокружки.

В настоящее время в распоряжении школ имеется более 350 учебных фильмов. Некоторые из них используются с большим педагогическим эффектом. Среди этих фильмов можно назвать «Колебания и волны», «Орган слуха человека», «Инфузория туфелька», «Плодовый сад», «Насекомоядные птицы», «Устройство и работа механизмов», «Переработка нефти» и некоторые другие.

Особенно следует отметить фильм «Переработка нефти», который помогает учащимся усвоить одну из трудных тем курса. Применение этого фильма учителем П. Глориозовым в школе № 525 и многими другими педагогами помогло школьникам глубже понять скрытые от наблюдения явления и процессы переработки нефти. Хороший фильм для младших классов — короткометражная картина «Вася, Петя и Шарик» о чувстве долга и товарищества. Он с большим интересом воспринимается детьми.

И все же в наши дни наличный фонд учебных фильмов стал совершенно недостаточным. Важнейшие предметы крайне слабо обеспечены наглядными кинопособиями.

Так, история в нашем фонде представлена шестнадцатью названиями, а по советскому периоду... всего одним фильмом. По математике имеется один фильм, по темам производственного обучения—пять фильмов. Из 120 фильмов по географии только 25—30 пригодны для показа, а остальные устарели и мало чем помогают учащимся в изучении родной страны и зарубежных стран. Совсем нет фильмов для школьников по таким предметам, как пение, рисование, черчение, иностранные языки.

В фонде учебного кино нет фильмов для школ рабочей молодежи, где от наглядности обучения в большой степени зависит успеваемость. Нет кинокартин и для заочного обучения.

В условиях новых задач школы становится необходимым р е з к о у в е л и ч и т ь ч и с л о у ч е б н ы х ф и л ь м о в и п о в ы с и т ь и х к а ч е с т в о.

Содержание и форма учебного фильма прежде всего требуют полного единства с программой изучаемого предмета, временем изучения темы и аудиторией, на которую он рассчитан.

Между тем авторы некоторых учебных фильмов увлекаются погоней за внешними эффектами в ущерб внятному и доходчивому раскрытию тех явлений и процессов, о которых они хотят рассказать школьнику. Бывает и так: основу фильма составляют невыразительные кадры и огромный дикторский текст, стремящийся заменить словами то, чего нет на экране.

Нередко изобразительный материал фильма является лишь фоном, а содержание раскрывается в рассказах диктора.

Так, например, построен учебный фильм «Электростанция». В нескольких кадрах в течение 20 секунд в нем показывается: внешний вид теплоэлектростанции, движение поезда с углем, движение вагонов по складу, угольная яма, угольный ковш, транспортер с углем, эстакада, снова здание станции, горизонтальный транспортер, угольный бункер и т. д. Разглядеть и понять, что это такое, учащиеся, естественно, не могут. Дикторский текст не может раскрыть устройство того или иного механизма на фоне мгновенно меняющихся объектов, и поэтому в картине сообщаются лишь общие, поверхностные данные информационного порядка.

Учебный фильм только тогда выполняет свою задачу, когда он позволяет детально рассмотреть объект со всех сторон, увидеть его внутри, снаружи и в сравнении с аналогичными объектами. А дикторский текст должен только направлять внимание в нужную сторону.

Ценным пособием являются звуковые фильмы в тех случаях, когда в них звук характеризует сущность изучаемого предмета. Сюда можно отнести, например, тоны работающего сердца, определение на слух неисправности работы двигателей и многие другие специфические звучания, помогающие распознать смысл того или иного явления.

Музыка в учебных фильмах, как правило, не оправдана. Чаще всего она отвлекает внимание от основного и главного, от внимательного изучения объекта. Она нужна лишь в редких случаях — только там, где предмет изучения требует эмоциональной характеристики или там, где изучаются вопросы самой музыки.

Но каков, например, смысл введения музыки в такой учебный фильм, как «Лен» (производство Ленинградской студии научно-популярных фильмов)?

И вот неведомо зачем часть фильма наполнена бравурными танцевальными мелодиями Хренникова из фильма «Кавалер Золотой Звезды». Затем идет музыка Глазунова, Жданова, Крейтнера, Покрасса, Новикова, Владимирова, Туликова и т. д. Все это только мешает восприятию серьезного материала.

При изучении различных предметов в школе встречается очень много вопросов, которые лучше всего могут быть раскрыты только с помощью специальных средств кино. К числу таких вопросов относятся явления, совершаемые в чрезвычайно короткие промежутки времени, — явления электрических разрядов, физики атомного ядра, скоростного резания и т. п., явления, происходящие на протяжении длительного времени, — коррозия, нагарообразование, процессы роста в природе и т. п., процессы, происходящие внутри вещества, внутри механизмов, жизнь мельчайших микроорганизмов и многое другое, что непосредственно наблюдать не представляется возможным. Фильмы обо всем этом, снятые с помощью специальных видов кинематографии, являются наиболее ценными учебными пособиями.

Несмотря на это, в учебных фильмах последних лет специальным киносъемкам стало уделяться меньше внимания, чем даже 10—15 лет назад.

Ускоренная и замедленная съемка, микросъемка, телесъемка и другие виды научной киносъемки стали, к сожалению, редкими гостями в учебном фильме, тогда как эти съемки должны быть основными.

Нужно повысить также роль и значение в учебных фильмах мультипликации, дающей представление о сущности скрытых процессов и явлений, которые не могут быть показаны при помощи специальных видов съемки. Мультипликация в учебном кино решает многое. Она раскрывает действие машин и их деталей, некоторых процессов и явлений природы, например длящихся годами графических закономерностей и научных понятий.

В ряде учебных фильмов центр тяжести может быть и должен быть перенесен на мультипликацию, например в фильмах по астрономии, по математике, механике, теории атома.

Учебные кинофильмы могут оказывать существенную помощь школе, очевидно, тогда, когда к созданию их будут предъявляться соответствующие требования, а количество их и тематика позволят обеспечить школьный курс по всем предметам

Что же делают заинтересованные организации, чтобы добиться этой цели?

Министерство просвещения РСФСР намечает довести в ближайшие семь лет фонд учебных фильмов до 1000 названий.

А сейчас для школьного экрана выпускается 50—55 фильмов в год. При таких темпах для выполнения минимальной программы потребуется более десяти лет. Этот срок чрезмерно велик.

Работники кино и педагогическая общественность неоднократно обсуждали положение с учебной кинематографией. Всесоюзное творческое совещание по вопросам учебного кино в 1959 году приняло много полезных рекомендаций. Но после совещания прошло уже больше года, а хорошие речи и постановления пока остались только в памяти его участников.

Не решен главный вопрос: кто будет производить учебные фильмы в необходимом количестве (не менее 200 названий в год).

В настоящее время фильмы для общеобразовательной школы создаются по заказу Министерства просвещения различными студиями научно-популярных фильмов. Они производят 20—25 учебных фильмов в год в качестве дополнительной нагрузки к плану. 25 фильмов производит лаборатория «Школфильм» посредством перемонтажа картин других видов. Некоторые фильмы этой лаборатории представляются ценными для школы. К ним следует отнести, например, кинолетопись о В. И. Ленине и о Великой Отечественной войне. Фильмы для высшей школы создает полукустарная Центральная кинолаборатория. Заказывают учебные фильмы министерства сельского хозяйства и здравоохранения, Комитет по профессионально-техническому образованию...

Между заказчиками нет ни связи, ни согласованности. Возникает параллелизм в планировании тематики, а средства, предназначенные для производства фильмов, не используются в полной мере. Так, в 1959 году по одним и тем же кинодокументам лаборатория «Школфильм» создала фильм «От Февраля к Октябрю» и кинолаборатория Министерства высшего и среднего специального образования — фильм того же названия.

В старших классах учащиеся получают профессии более чем по 20 специальностям. Мы ощущаем большую потребность в инструктивных фильмах по различным профессиям. Такие фильмы создаются по заказу Комитета по профессионально-техническому образованию. Однако ни план, ни тематика производства этих фильмов не согласуются с потребностью школ.

Разве это государственный подход к решению важной задачи обучения учащихся?

Мы уже указывали на неблагополучие с географическими фильмами. Хочется напомнить, что учитель географии без фильма не в состоянии донести до сознания учащихся живую ткань предмета. Можно ли мириться с тем, что учащиеся не имеют возможности наглядно ознакомиться с природой и экономикой Китая, Чехословакии, Венгрии, Польши, ГДР, КНДР? В школе нет фильмов о США, Франции, Англии, Японии и о многих других странах. Афри-

ка представлена в нашем фонде фрагментами из фильма, снятого еще Ганзелкой и Зикмундом. Не лучше положение с учебными фильмами о республиках Советского Союза.

Разве наши кинооператоры не бывали в названных странах и районах? Разве нельзя было бы в ряде случаев обеспечить операторов и режиссеров документального кино, выезжающих за границу, сценарными планами для съемок по школьной программе? Они бы сняли необходимый материал без ущерба для основной работы.

В этой связи мы считаем полезным еще раз подчеркнуть актуальность предложения Всесоюзного совещания по учебному кино о необходимости создания Центральной студии учебных фильмов. В ней должно быть сосредоточено производство значительной части учебных кинокартин для всех ведомств. Нужен единый центр по координации всей работы в области учебного кино. Тогда по-иному и более рационально будет организовано производство учебных фильмов.

В этой организации, мы полагаем, будут созданы благоприятные условия для тесного содружества ученых, педагогов и творческих работников кино.

Не менее важен вопрос о тиражировании учебных фильмов. Учебные фильмы для школ выпускаются в недостаточном количестве копий. При изучении программного материала в школах, даже в Москве, где каждые 35—40 школ обслуживает одна фильмотека, лишь 3—4 школы получают учебный фильм вовремя.

Помимо увеличения числа копий эту проблему можно было бы решить путем использования телевидения для демонстрации учебных фильмов.

Давно назрел вопрос о выделении специального времени на телевидении для учебных целей. В этом случае можно будет передавать в определенные часы учебные фильмы для демонстрации их в ходе занятий.

И еще один важный вопрос.

Учебный фильм имеет многомиллионную аудиторию. Над его созданием трудятся творческие работники кино, ученые, учителя. Но где они могут получить оценку своей работы?

Рецензии на учебные фильмы появляются редко. Нет полной информации о выходе новых учебных кинокартин.

В тридцатых годах выходил специальный журнал «Учебное кино». Тогда учебная кинематография только начинала развиваться. А сейчас в таком журнале есть еще большая потребность.

Летом 1960 года был проведен первый Всесоюзный смотр учебных фильмов. Очень хорошее начинание. Жаль только, что о результатах смотра не появилось ни одной серьезной аналитической статьи.

Хочется верить, что разговор о фильмах для нашей школы не закончится еще одним совещанием, а будут приняты необходимые практические меры, обеспечивающие широкое развитие учебной кинематографии.

С. АРХАНГЕЛЬСКИЙ,
заведующий кафедрой учебного кино Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина

Г. ВЫГОН,
заведующий кабинетом учебного кино и телевидения Московского городского института усовершенствования учителей

Для чего пишутся эти сценарии?

Вот несколько строк из летнего дневника.

«Только что прошел очередной дождь. Сейчас они очень часты. Уже около двух недель мы следим за коварным, затянутым тучами небом — ждем просвета.

Всем, кто работает в кино, известно, что это значит— «ждать просвета». Волнения за растрачиваемые бесплодно время, средства и почти полная неизвестность, будет или не будет сделана картина. Успеем или не успеем?

Сегодня 20 августа, а мы только что начали снимать, и впереди около тысячи полезных метров «солнечной натуры». Кто работает в кино, тот знает, что это очень немало.

— А ведь весь июль был солнечным,— сказал вдруг ассистент оператора.— Вот в июле бы снимать или в июне...»

... В самом деле, почему бы не снимать летнюю натуру — с начала лета, весеннюю — весной, а зимнюю — зимой?

Почему?

Есть в кино такие понятия: сценарий, автор и сценарный отдел.

Как правило, без сценария не снимаются не только художественные, но и технические фильмы. И здесь от срока готовности и качества сценария зависят сроки начала съемок и качество фильма. Как при строительстве дома: замешкались транспортники, не успели подвезти стройматериалы — крановщик, такелажники и каменщики (или монтажники)

сидят без дела, ждут. Выложил неумелый или нерадивый каменщик стену неровно — либо поправляй ее, либо ломай и выкладывай заново.

Итак, о сценариях, сценаристах и сценарном отделе нашей студии «Моснаучфильм»...

Пока о двух сценариях, которые были предложены нашей группе в июле этого года.

На обложке первого написано: «Строительство жилых домов из пространственных блоков. Литературный сценарий научно-популярного фильма в двух частях. Автор сценария Б. И. Кравченко».

Читаем первую страницу, первые строчки. (Над ними обычно больше всего думают авторы, иногда долго мучаются, прежде чем «родить» эти строчки!)

«Сменяясь один другим, уходят вдаль кварталы, застроенные одинаковыми современной архитектуры домами.

Эти кварталы сменяются районами незавершенного строительства, каждый из которых по-своему опровергает бытующее еще кое-где представление о строительстве жилых домов как о полукустарном процессе».

Пытаюсь понять, что представлял себе автор, когда писал эти строчки, что должен увидеть зритель.

«...Сменяясь один другим, уходят вдаль кварталы».

Сказано, конечно, не очень точно, ну да ладно — художественное слово здесь, пожалуй, не обязательно. Выглядеть эта строчка на экране должна, видимо, примерно так: «уходит» вдаль квартал, и через шторку, затемнение, наплыв (а может быть, и без оных) должен появиться другой квартал. Чем он будет отличаться от первого, пока неизвестно, но то, что второй должен появиться, это несомненно — написано слово «сменяясь». Итак, второй кадр — второй объект.

Читаем далее: «Эти кварталы сменяются районами незавершенного строительства». Чтобы снять район, на него надо смотреть откуда-то сверху, метров со ста. Хорошо, 3-й и 4-й объекты будем снимать с вертолета. Но вот как показать зрителю эти районы, чтоб они «каждый по-своему опровергали бытующее еще кое-где представление о строительстве жилых домов как о полукустарном процессе»?

Предположим, что для показа «бытующего кое-где представления» сделаем какой-то актерский эпизод, в этом же эпизоде и «опровергнем это представление». Нет, так, пожалуй, нельзя: ведь сказано, что представление должны опровергать не люди, а районы и «каждый по-своему».

А может быть, всю эту фразу автор писал для красного словца? Пропустим ее: могут же быть у автора свои «милые слабости».

Опустив несколько строк, читаем дальше: «... с территорий, отведенных под новое строительство, мы попадаем в цехи промышленных предприятий нового типа: это московские и ленинградские домостроительные комбинаты и полигоны...» Не будем пока думать, как мы попадем с «территорий» в «цехи», не будем даже думать, что и как в них снимать. Отметим пока, сколько объектов съемки в этих четырех строках: «территорий, отведенных под строительство», минимум две, московских комбинатов — минимум два. Столько же в Ленинграде. Полигонов — 4 (два в Москве, два в Ленинграде). Сосчитаем: 2+2+2+2+2. Итак, 10 объектов на четыре строчки. На всю же страницу — минимум 40. Не много ли? Очень много, особенно если учесть, что они на последующих двадцати двух страницах не повторяются и... прямого отношения к теме сценария не имеют. Сценарий — не о кварталах, не о территориях строительств, не о домостроительных комбинатах. А если еще вспомнить, что весь сценарий рассчитан на две части и приходится чуть ли не 40 объектов на одну страницу, то это... это признак того, что страница непрофессионально с точки зрения кинопроизводства написана.

Предположим, что автор не заботится о том, как практически будет сниматься фильм по его сценарию. Простим на время и эту забывчивость, попробуем все-таки представить, хотя бы в общих чертах, что хотел доказать автор этой страницей.

Первая строка второй страницы объясняет:

«И на фоне этой изобразительной прелюдии к фильму, очень короткой и очень ударной, звучит голос диктора».

Ага! Это прелюдия к фильму! Она должна быть очень коротка и очень ударна.

Наученные первыми строками об опровержении «бытующего кое-где представления», и только что приведенную строчку «очень короткой и очень ударной» не будем понимать буквально и сопровождать каждый кадр ударами в барабан или литавры. Но как же сделать эту прелюдию короткой, когда в ней (если даже в каждом объекте снимать по кадру) 40 кадров и в них нужно успеть увидеть в одном случае «современную архитектуру», в другом —«мощные краны», в третьем —«площадь с законченным нулевым циклом работ, как бы *застывшую в ожидании*» и т. д. и т. п. Эта «очень короткая и очень ударная» прелюдия займет метров 150, то есть четверть всего фильма! Не будем ругаться, предположим, что автор не имеет представления о кинематографе или, наоборот, решил сделать переворот в оном. Да, но ведь элементарная литературная грамотность в сценарии во всех случаях необходима, как необходимо и знание предмета, о котором пишешь.

На той же, второй странице:

«Цех стеновых панелей Кузнецовского ДСК в Ленинграде. Четыре его пролета, каждый из которых является примером широкого и культурного приме-

нения автоматизации и конвейерного производства». Дальше, видимо, будет объяснено, почему эти пролеты являются «примером широкого и культурного применения автоматизации». Нет, следующая строка говорит о другом, то есть она также не говорит ни о чем: «Полигон шестого московского завода».

Сценарии научно-популярных фильмов пишутся обычно так: несколько строк описания того, что должен видеть зритель, затем несколько слов, комментирующих или поясняющих «видимое», т. е. дикторский текст. Так, может быть, из дикторского текста будет ясно, почему каждый из цеховых пролетов «является примером»? Прочитаем:

«На столе модель блока. На этой модели раскрываются важнейшие темы нового перспективного метода строительства, тема нового решения архитектурных конструкций...» (стр. 6).

«Готовый дом. Он интересен своим внешним обликом» (стр. 14).

«Мы видим готовый дом. Он приятен на вид» (стр. 12).

Вы думаете, что-нибудь сказано, чем интересен один дом и чем приятен другой? Ни слова!

Думаем, что подобная «манера письма» далека не только от сценария, но и от литературы. Даже не сценарист, а писатель прежде чем сказать «божественная ночь, очаровательная ночь!», опишет конкретные, осязаемые детали этой ночи.

Ей-ей, не «затемнения», «вытеснения», «наплывы» и «шторки», которыми пестрят страницы сценариев нашей студии, делают их кинематографичными».

Логичность мысли, зримое и ясное ее изложение обязательны для всякого сценария.

Так и не поняв, почему цеховые пролеты «являются примером», читаю дальш

«Кран поднимает макет блока.

Кран производит одну за другой свои манипуляции. Снова монтажная площадка. Работает кран. Идет монтаж четвертого этажа. Вот опустилась на место кабина. Кабина на месте. Аппарат рассматривает швы». (Прошу заметить, цитирую, не выпуская из описания изображения ни одного слова.) Кое-что в этих четырех строчках понятно. Но вот почему «блок», поднятый краном, опускаясь на место, превращается в «кабину»? И почему на этой кабине образовались швы?

Не выдержал — позвонил автору. Получил ответ: «Вам непонятно — читайте литературу».

Не найдя ответа в технической литературе, обращаюсь к консультанту по сценарию. Оказывается, блок в кабину не превращается; просто автору захотелось блок назвать кабиной (хорошо, что не горшком!). Что касается швов, то их на «кабинах», т. е. на блоках, не бывает. Они образуются при соединении однего блока с другим.

Читая «сценарий» далее, убеждаешься, что понять его без переводчика невозможно. Причем переводчиком должен быть сам автор, никто другой не сможет понять, что он хотел сказать.

Так для чего пишутся такие сценарии?

Повесть пишется для того, чтоб ее читали, пьеса — чтоб ее ставили в театре. А для чего же — сценарий? В художественном кино кроме редакторов сценарий читают режиссер, оператор, актеры и прочие члены группы и работники цехов. Читают для того, чтобы по этому сценарию делать фильм. Для чего же пишутся сценарии технических фильмов? Неужели только для того, чтоб их утверждали?!

Утвердили и те страницы, которые мы только что процитировали.

«В техническо-пропагандистском фильме о строительстве домов из пространственных блоков должно быть рассказано о прогрессивных методах строительства, значительно повышающих его индустриализацию...» — гласит заключение по сценарию.

«...Несмотря на отдельные недостатки, в сценарии дается логически построенная картина об укрупнении строительных элементов и их значении для решения задач, которые стоят перед нашей строительной индустрией».

Вот, собственно, и все заключение, кроме последней резолютивной строчки:

«... утверждается студией. В режиссерской разработке необходимо учесть замечания консультантов и Ученого совета НИИ жилища».

А замечаний (крупных) шесть пунктов. И если еще к ним добавить полную бессистемность и отсутствие каких-либо намеков на драматургию, то режиссерский сценарий приходится писать... не заглядывая в литературный. Так оно и было сделано.

И это бы еще полбеды. Беда в том, что около двух месяцев ушло на ожидание второго варианта сценария. Он и был только что представлен вашему вниманию.

Второй сценарий —«Комплексные бригады на строительной площадке», автор Э. Двинский, 6-й вариант...

Прочитав, наш оператор спросил меня:

— Слушай, а это про что?

— На обложке же написано.

— Так ведь то на обложке.

И мне нечего было возразить. В самом деле, если оторвать обложку да зачеркнуть 10 из 140 фраз сценария (их обычно операторы читают не очень внимательно, тем более если они носят очень общий характер), то и самый проницательный человек не смог бы понять, про что сценарий.

Судя по названию, сценарий должен говорить о работе людей, об их трудовой сплоченности.

Оказывается, что о людях в нем сказано только вот так:

«Бригада Ерзина работает на участке.

Арматурщики устанавливают арматуру, плотники закрепляют щиты опалубки.

Кран подает к месту работы пачку щитов. Плотники принимают их и пускают в дело».

Такого же технологического смысла и дикторский текст.

Но даже и такие строки, имеющие хоть какое-то отношение к людям, составляют лишь небольшую часть сценария. Остальное посвящено машинам, механизмам, то есть не тому, о чем говорит его название. И ни одного хоть как-нибудь сделанного эпизода!

А ведь эпизод — это составная часть не только художественного сценария. Необходим он и в научно-популярном и в техническом фильме.

Не придуманы, не сделаны эпизоды в литературном сценарии — приходится это делать в режиссерском сценарии или даже в процессе съемок.

Иногда авторы обижаются на то, что готовый фильм совершенно непохож на сценарий.

А что делать, если написанное автором далеко не только от совершенства, но и от среднего профессионального уровня?

... Мы не стали бы рассказывать нашей печальной истории, если бы... если бы она не повторялась так часто на нашей студии «Моснаучфильм».

Контингент авторов здесь очень велик. Уровень их профессионализма различен, но и опытный, казалось бы, автор становится иногда на «позицию» халтурного отношения к той или иной теме (так, видимо, было и в нашем случае с Б. Кравченко и Э. Двинским).

При таком положении роль сценарного отдела особенно серьезна.

Нужны не заключения-отписки, не разговоры вообще («тема важная!», «материал интересный!» и т. п.), а детальный разбор каждого эпизода, работа над каждой строчкой! Нельзя забывать, что легче исправлять на бумаге, чем в снятом фильме.

Руководству сценарного отдела и студии, видимо, не надо бояться быть строгими и требовательными. Необходима предельная тщательность в подборе авторов, в распределении их сил и возможностей.

Сейчас же приглашение авторов на ту или иную тему носит зачастую случайный характер. Есть, например, в плане тема «Беспривязное содержание скота». Крупные драматурги за подобные темы обычно не берутся. Ну и приглашают человека, не владеющего по-настоящему ни мастерством кинодраматурга, ни знаниями специалиста-зоотехника.

Этот человек штудирует брошюры и статьи о данном предмете, беседует с консультантами. Потом, оперируя новыми и не очень понятными для него «словечками», пишет...

«Словечки», употребляемые специалистами, часто неточно отражают смысл явлений и предметов, а изложение темы, привычное для технических статей и развернутых докладных записок, весьма далеко от сценарной записи.

Но сценарист, зная, что утверждение его работы зависит во многом от консультантов и представителей «заказчика»*, старается всячески угодить им. Кинематографические и литературные качества в таких случаях автора мало тревожат. Получается что-то среднее между инструкцией и технической статьей.

Для того же, чтобы это «что-то» можно было назвать сценарием, вписывается десяток-другой специальных терминов.

Таким образом, получается, что многие сценарии на нашей студии пишутся для утверждения их консультантами, «заказчиком», начальником сценарного отдела, а не для того, чтобы по ним можно было делать фильмы.

Фильмы, конечно, все-таки делаются. Но как часто они не имеют почти ничего общего с теми сценариями, которые должны быть их основой!

Иногда говорят, что один и тот же сценарий одному режиссеру нравится, другому — нет.

Может быть, в этом и есть доля правды (хотя для технического кино большее значение имеет материал, а не поэтические особенности сценария), но вряд ли разностью вкусов режиссеров стоит оправдывать недоброкачественность сценариев.

Пора закрыть двери сценарного отдела перед людьми случайными, людьми, относящимися к кино, как к удобной кормушке.

Пора покончить и с той уравниловкой, которая существует сейчас в оплате авторской работы: и хороший сценарий и брак оплачиваются одинаково, если они формально стоят в одной рубрике.

И еще: хорошо бы сделать так, чтобы мастерски, талантливо написанные научно-популярные, учебные и технические сценарии публиковались в кинематографических и научно-популярных журналах или даже отдельными изданиями.

Ю. ЗАКРЕВСКИЙ,
режиссер студии «Моснаучфильм»

---

* «Заказчик» — то или иное ведомство или предприятие, которое обращается на студию с просьбой сделать фильм для подведомственных ему работников.

Вопрос о «заказных» фильмах сам по себе очень сложен. Пользуясь запутанностью этого вопроса авторы недоброкачественность своей работы относят иногда за счет «заказчика».

СНИМАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ

Реплика в споре

Статья Вл. Шнейдерова «Просматривая любительские фильмы» («Искусство кино», № 8, 1960) звучит диссонансом в потоке статей, славословящих кинолюбителей. Уже стало неписаным правилом говорить о самодеятельном кино только в бодром, парадном, восхищенном тоне, замалчивая или снисходительно извиняя все его слабости и чрезмерно вытягивая достоинства. О кинолюбителях сейчас пишет не только специальная, но и общая пресса, и все, что написано, проникнуто этаким «ах, как это здорово!».

А восхищаться между тем нет особых оснований. Нельзя было не приветствовать рождение массового движения кинолюбительства; нельзя было не поддержать первые шаги энтузиастов съемок на узкой пленке и не отметить (не особенно акцентируя недостатки) их первые успехи. Но с тех пор прошло уже несколько лет. Кинолюбительство стало такой же привычной формой художественной самодеятельности, как театральная, например, или музыкальная самодеятельность. Однако быстрое развитие кинолюбительства последних лет — это почти исключительно развитие вширь, развитие в количественном, а не в качественном отношении. С увеличением «общего метража» заснятой кинолюбителями пленки действительно интересные фильмы стали большей редкостью, чем три-пять лет назад. Не случайно на международный фестиваль любительских фильмов в Марианских Лазнях мы послали картины, созданные несколько лет назад.

Статья Вл. Шнейдерова безусловно полезна тем, что дает правильную, деловую оценку сегодняшнему состоянию кинолюбительства. Она, вероятно, заставит многих задуматься над рядом важных вопросов. Ведь очевидно, что техническое оснащение наших кинолюбителей совершенно неудовлетворительно, и очевидно также, что организационно любительское движение никак пока не оформлено, несмотря на наличие Московского общества. Заостряя внимание на этих узловых вопросах кинолюбительства, Вл. Шнейдеров показывает и возможные выходы из трудностей. Главное в его статье не вызывает споров.

Но отдельные высказывания автора вызывают сомнения. В частности, неубедительно почти все, что касается игрового любительского фильма.

Автор предлагает «серьезно подумать об «игровом» направлении» и «лично убежден, что на «игровизм» не следует ориентировать кинолюбителей...». В подтверждение этого приводится пересказ содержания нескольких дрянных картинок.

Но слабых видовых и документальных фильмов не меньше, чем слабых игровых, и в этом смысле разницы между ними (как и между сравнительно хорошими игровыми и хорошими прочими фильмами) нет никакой. Пока у кинолюбителей нет знаний и нет опыта, пока они не овладели азбукой кинематографа, у них равно плохо получаются фильмы всех жанров и видов. Количество любительских фильмов исчисляется уже тысячами. Среди них можно найти доказательства в пользу любого направления. Так, в защиту «документального направления» можно привести фильмы, например, студентов МИИТа, кинолюбителей Азовстальстроя или Харьковского электромеханического завода. В пользу видовых картин говорят съемки О. Распопова, В. Дякина, Г. Цыпкина, М. Ануфрикова, а сторонники «игрового кино» могут вспомнить фильмы Л. Макарычева, Б. Урицкого, молодежи Свердловска и студентов Ленинграда. Но что из этого, если против каждого из этих фильмов можно выставить сотню неумелых, слабых, подражательных?

Таким образом, речь должна идти об общем художественном уровне любительского кино, а не о том, что им стоит и чего не стоит снимать.

Суть в том, как справедливо пишет Вл. Шнейдеров, что «масса кинолюбителей предоставлена сама себе — нет консультаций, нет пособий, нет общественного центра, где могли бы публично просматриваться любительские фильмы». Добавим еще, что совершенно нет руководителей кинолюбительских коллективов.

Основываясь на собственном опыте, мы утверждаем, что люди, имеющие достаточный культурный уровень и большое желание, могут поставить почти любую пьесу. Это будет самодеятельность, но не любительщина. Но снять удовлетворительный фильм на узкой пленке в равных условиях невозможно. Мы немало видели фильмов артистов, писателей, ученых — людей большой культуры, иногда даже причастных к профессиональному кино, поражавших своей беспомощностью, наивностью выразительных средств. Это была уже чистая любительщина.

В статье Вл. Шнейдерова упоминается фильм одного детского коллектива об играх «в расстрел заложников». Мы видели этот фильм — он больше, чем просто плохой. Но это никак не аргумент против вообще «игрового кино». Видимо, руководитель этого коллектива обладает дурным вкусом и не имеет достаточных знаний, чтобы воспитывать юных кинолюбителей — вот прежде всего о чем свидетельствует этот фильм. И этот частный случай сегодня чрезвычайно характерен для любительского движения, почему о нем и приходится говорить.

Все виды старой, традиционной художественной самодеятельности имеют обширные и опытные кадры руководителей. Для народных театров, самодеятельных оркестров, танцевальных, вокальных и прочих кружков руководителей готовят художественные вузы, школы и техникумы. Кадры их готовят заочно и дома народного творчества. Ежегодно специальный факультет Московского библиотечного института выпускает отряд организаторов и руководителей художественной самодеятельности всех видов, кроме киносамодеятельности. Руководителей кинолюбительских коллективов никто не готовит и не собирается готовить. И до тех пор, пока положение не изменится, нечего удивляться любительщине в кинолюбительстве.

Увлечение «игровым кино» здесь ни при чем. Будет ли или не будет кто «ориентировать» кинолюбителей на тот или иной вид творчества — очевидно, что они продолжат работу над «игровыми» фильмами, что подобных фильмов по мере роста технической базы кинолюбителей и накопления ими опыта будет все больше и больше.

По-видимому, документальные, а затем видовые картины всегда будут занимать в нашем кинолюбительстве главенствующее положение. Первые — в силу стремления большей части кинолюбительских коллективов оперативно откликаться на жизнь, окружающую их; вторые потому, что снимают их так называемые кинолюбители-одиночки, а также люди, сменившие уже фотоаппараты на съемочные камеры. Немаловажную роль играет при этом и простота (по сравнению с другими видами фильмов) съемок документальных и видовых картин.

Однако перспективы любительского «игрового» фильма тоже неплохи. Сейчас любительские студии и кружки в клубах и домах культуры подчас выглядят чужеродными телами. Клубная работа — сама по себе, деятельность кинолюбителей — тоже сама по себе. Для большинства клубных работников громадные возможности кино на узкой пленке представляются дверью за семью замками. А кинолюбители, занятые учебой, разрешением своих технических трудностей, и рады тому, что их не беспокоят. Но рано или поздно они вольются в общий поток клубной работы и, весьма возможно, займут в ней важное место. В отдельных клубах кинолюбительские кружки уже сейчас стали такими центрами, оживившими клубную работу.

Нередко кинолюбители создают студии, равняясь по крайней мере на «Мосфильм». У них появляются группы — режиссерская, сценарная, операторская, художественно-оформительская и т. д., вплоть до актерской. Подобные самодеятельные «мосфильмы» создают фильмы обычно очень плохие, хуже одиночек, — «игра в кино» не дает и не может дать результатов.

Но, допустим, кинолюбители осознают, что «Мосфильм» в пределах института, завода и даже района не нужен и невозможен, что они овладеют азбукой кино, пройдут школу хроники, научатся снимать и потом попытаются создать «игровой» фильм, используя возможности своего клуба, Дома культуры. Чем же это плохо? Клубные коллективы самодеятельности могут предоставить кинолюбителям и сценаристов — из числа участников литкружков и объединений, и художников — из членов изокружков, и актеров, и даже консультантов — из руководителей этих кружков.

Фильмы, созданные в таких условиях, могут быть уже интересными, умными, мастерскими. Это будет подлинная художественная киносамодеятельность, а не любительщина. И если при этом кинолюбители пойдут не по пути «комической», как они в большинстве случаев идут сейчас, а обратятся к самой жизни, то их «игровые» фильмы могут быть по содержанию и форме, по идейности, по остроте взгляда на жизнь не менее интересны и полезны, чем произведения «большого кино».

Р. СОБОЛЕВ

Этого ждут кинолюбители

Совершенно согласен с положениями, высказанными Вл. Шнейдеровым в статье «Просматривая любительские фильмы».

Действительно, необходимо улучшить качество любительской кинопленки, в частности цветной. Советская любительская кинопленка должна быть лучшей в мире, и эта задача должна быть решена в кратчайший срок. Вместе с тем пора снизить и ее стоимость.

Надо наладить выпуск пленки для контратипирования с обратимой пленки и принимать заказы в государственных лабораториях на изготовление второй обратимой качественной копии. Это ускорит выход на экран работ кинолюбителей.

При городских кинофотоклубах следует создать подлинные базы работы с кинолюбителями, объединив при них имеющиеся в каждом городе силы квалифицированных кинолюбителей и профессионалов.

Пора создать Всесоюзное общество кинолюбителей с отделениями во всех городах, в том числе и в нашем городе. У нас десятки кинолюбителей. Они создают многочисленные карликовые лаборатории, одна не лучше другой, но до сего дня не могут договориться о создании общегородской базы, которая нам очень нужна.

П. МУХИН,
руководитель киносекции кинофотоклуба
г. Электросталь

Наши дела и планы

Совсем недавно в Свердловске были организованы первые любительские студии, сняты первые фильмы. Ныне этот вид самодеятельности завоевал много новых сторонников, с увлечением снимающих кинофильмы на темы наших дней — о новаторах производства, о новостях науки и техники.

Группа работников любительской киностудии Уралмашзавода во главе с инженером-конструктором Л. Ефимовым создала интересный документальный фильм «Уралмаш строится». Его кадры рассказывают о широком размахе строительства, о вдохновенном труде строителей.

С интересом смотрятся туристские кинофильмы «По Забайкалью», «По Северному Уралу», заснятые техником-конструктором Владимировым.

Совместно с кинолюбителями Уральского политехнического института уралмашевцы выпускают киноочерк «Марш времени» — о коллективах коммунистического труда.

Большой популярностью в городе пользуются работы любительской киностудии Уральского политехнического института. Она выпустила ряд фильмов: «Студенты на полях Алтая», «Владя Агапов едет на фестиваль», «Праздник весны», «Дневник целинника» и другие. Эта студенческая студия принимает активное участие в деятельности института. В своих работах студийцы поднимают проблемы, важные для воспитания молодежи. Недавно они закончили киножурнал «УПИ-фильм» и работают над картинами о жизни студентов.

Не так давно начала работать студия кинолюбителей при горкоме ВЛКСМ. Там сделан игровой фильм «Нейлоновая кофточка» и киноочерк «Вставайте в наш строй».

Киноочерк начинается с панорамы вечернего Свердловска. Город-труженик несет вахту. В мартеновском цехе Верх-Исетского завода бригада коммунистического труда, возглавляемая сталеваром Анатолием Мухлининым, ведет скоростную плавку. Кипит и льется в широкий раструб ковша поток металла, наплывая на рюмку с вином в руках желторотых «стиляг», собравшихся на очередную вечеринку. Таковы первые кадры этого фильма, посвященного теме воспитания молодежи, деятельности народных дружинников. В нем рассказывается о работе дружинников в прилегающих к заводу кварталах.

Достоинство картины — ее документальность, правдивое и убедительное отражение действительности.

Фильм заслуженно получил высокую оценку на многочисленных просмотрах и рекомендован для показа на экранах страны.

Любительский фильм на большом экране!

Два года назад, создавая свою студию, комсомольцы даже не мечтали, что их фильм будет смотреть вся страна.

Вместе с руководителем студии инженером-химиком Глебом Панфиловым — сценаристом и режиссером фильма «Вставайте в наш строй» — много сил и энергии отдает этому делу и инженер В. Ви-

шинский. Он режиссер и звукооператор. Вокруг них объединились молодые энтузиасты: студенты Горного института, учащиеся ремесленного училища, преподаватели, рабочие трамвайного парка и другие.

Любительская киностудия Свердловского аэропорта выпустила документальную картину «Крылья Урала» (о жизни аэропорта и его лучших работниках).

Киностудия «Егоршинуголь» приступила к работе над фильмом о борьбе шахтеров за технический прогресс.

Детская любительская студия закончила фильм «Пионерское лето» и работает над игровой картиной.

Появились любительские киностудии в Серове, Алапаевске, Нижнем Тагиле, Первоуральске, Ревде и других городах и промышленных центрах Свердловской области.

Год назад было всего шесть любительских студий, а теперь их сто! Их плодотворная деятельность привлекла внимание наших кинематографистов. Свердловская студия художественных, научно-популярных и документальных фильмов, так же как телевидение, использует материалы лучших хроникальных съемок кинолюбителей.

Областное общество кинолюбителей совместно с Облсовпрофом и Оргбюро Союза работников кинематографии организовали областной смотр любительских фильмов, который вызвал большой интерес у зрителей.

Лучшие фильмы были показаны по телевидению и отправлены в Москву на всесоюзный смотр, где получили высокую оценку и награждены премиями и дипломами.

Каковы наши планы?

Президиум Свердловского областного Совета профсоюзов принял решение организовать на базе Дворца культуры верх-исетских металлургов Центральную профсоюзную любительскую киностудию, которая явится методическим и организационным центром кинолюбителей области. Но, к сожалению, наша Центральная киностудия до сих пор не оборудована проявочной и копировальной узкопленочными машинами и монтажными столиками.

Сейчас с полным основанием можно сказать, что работа любительских киностудий, дальнейшее их развитие зависят от планомерного материально-технического снабжения. Необходимо, чтобы наши совнархозы и кинопромышленность в ближайшее время начали выпускать в продажу оборудование для любительских студий в соответствии с разработанными НИКФИ стандартами.

Растет число кинолюбителей, расширяется масштаб их работы. Вот почему нам кажется вполне целесообразным организовать при Министерстве культуры и ВЦСПС всесоюзный методический центр по всем вопросам кинолюбительства и методике работы самодеятельных киностудий.

Мы считаем, что Московской студии научно-популярных фильмов следует выпустить короткометражный фильм для начинающих кинолюбителей, который ознакомил бы их с методикой, техникой киносъемки и озвучания узкопленочного фильма.

Кинолюбители Урала ответственно и вдохновенно относятся к своей работе. Средствами искусства кино они стремятся рассказать о труде советского человека — творца новой жизни. В их фильмах активно пропагандируется все новое, что рождает славная семилетка: бригады коммунистического труда, передовой производственный опыт новаторов, рационализаторов промышленности и сельского хозяйства. Ведь преимущество кинолюбителей в том и состоит, что они постоянно находятся в самой гуще жизни.

С. РАПОПОРТ,
кинорежиссер, председатель Свердловского областного общества кинолюбителей

Иностранная кинематография

Рашо Шоселов

Новое в болгарском кино

Письмо из Софии

Как известно, в искусстве цифры не играют решающей роли, но они все же показательны. Разве не говорит о сдвигах, происшедших в нашей кинематографии, например, тот факт, что из десяти фильмов, созданных в Болгарии в минувшем году, восемь посвящены современности? Или такая цифра: среди авторов этих десяти фильмов впервые появились на экране имена пяти режиссеров-постановщиков, трех операторов и девяти писателей-сценаристов...

Свежее веяние молодости начинается с «Бедной улицы» — первой самостоятельной постановки режиссера Христо Пискова и оператора-дебютанта Ст. Злычкина. В этом фильме рядом с известными уже актерами — Костой Цоневым, Надей Вакывчиевой и Д. Пешевым — снималась еще совсем зеленая молодежь — ученица десятого класса Николина Генова, Валентин Русецкий, Лили Енева.

Фильм Христо Пискова рассказывает о духовном богатстве рядовых людей, для которых героизм стал повседневностью, а повседневность — героизмом. Великая борьба болгарского народа за свое освобождение от фашистского ига показана здесь не в эпическом плане, а почти камерно, через судьбы людей одной улицы.

Свой первый фильм выпустил и молодой режиссер Коста Наумов. Его «Случайный концерт» знакомит зрителя с достижениями наиболее выдающихся представителей современного болгарского вокального искусства. Задача благородная, но трудная, и, к сожалению, авторам не удалось решить ее достаточно успешно.

Участию молодежи в борьбе против гитлеровцев посвящен фильм [«Когда мы были] молодыми», который Бинка Желязкова поставила по сценарию Христо Ганева. Эти молодые парни и девушки, как их тогда называли,— ремсисты *— росли и закалялись в боях, совершали подвиги и шли на смерть, жили и не дожили, любили и не долюбили.

Тема роста нового человека в процессе труда, тема ведущей роли коммуниста в нашем социалистическом строительстве прозвучит в двух фильмах — «Крутая тропинка» (постановка Янко Янкова по сценарию Эмиля Манова и Косты Странжева) и «Перед рассветом» — дебютирующего режиссера Димитра Петрова по сценарию Кирилла Войнова. Оба режиссера поручили главные роли уже опытным актерам: в «Крутой тропинке» — Любену Кабакчиеву, Георги Георгиеву, Стефану Пейчеву, Ивану Братанову, Невене Кокановой и Вл. Молерову; в фильме «Перед рассветом» — Мирославу Миндову, Жене Божиновой, Ганчо Ганчеву, Стефану Петрову.

По сценарию писателя-юмориста Петра Незнакомова режиссер Генчо Генчев, который раньше работал в документальной кинематографии, поставил свой первый художественный фильм «Маргаритка, мама и я». В интересном по форме сценарии П. Незнакомов затрагивает проблемы семейных отношений в среде интеллигенции.

Молодой режиссер Владимир Янчев, который еще в своей первой работе «Любимец № 13» отдал предпочтение кинокомедии, сейчас поставил фильм «Будь счастлива, Аня!» (по сценарию Валентина Ежова и Банчо Банова). В этой непритязательной по форме картине с большой теплотой говорится о болгаро-советской дружбе в наши дни. Роль пожилого советского летчика исполняет народный артист СССР Василий Меркурьев.

О борьбе со шпионами и вредителями расскажут два новых фильма. Режиссер Петр Борисов, который

* РМС — рабочий молодежный союз.

три года назад выступил с приключенческим фильмом для детей и юношества «Следы остаются», снимает (снова по сценарию Павла Вежинова) фильм «Конец пути». Антон Маринович, режиссер, имеющий большой опыт, готовит картину «Ночь накануне 13-го» по сценарию Александра Хаджи-Христова. Центральная роль в фильме поручена популярному артисту театра и кино Апостолу Карамитеву.

Фильм «Ветряная мельница» — дебют режиссера Симеона Шивачева (сценарий Сл. Чернышева и С. Северняка) — задуман как приключенческий фильм для детей и юношества.

На тему из жизни спортивной молодежи поставлен первый фильм режиссера Людмила Киркова «Последний раунд» по сценарию А. Антонова-Тонича.

Мы имеем достаточно оснований радоваться количественному росту нашего кинопроизводства. Но было бы ошибочно думать, что, достигнув высокого процента фильмов, посвященных современности, мы тем самым решили важнейшие творческие проблемы. Проценты могут легко ввести в заблуждение. И не только потому, что подлинная цена произведения киноискусства может быть определена лишь после выхода фильма на экран (в момент, когда пишутся эти строки, некоторые картины еще находятся в производстве). От слишком оптимистических оценок удерживает и знакомство со сценариями, по которым снимаются эти фильмы.

Для нашего киноискусства главной по-прежнему остается задача наиболее полного, наиболее глубокого отображения современности — это относится и к содержанию и к художественной форме произведений.

Более двух лет назад Центральный Комитет нашей партии дал глубокий анализ состояния болгарского киноискусства, указал на идеологические ошибки в деятельности отдельных киноработников, осветил путь развития нашей кинематографии как искусства социалистического реализма. Мудрые указания партии киноработники приняли всем сердцем и положили их в основу своих конкретных творческих планов. Результаты уже есть, и они становятся все более осязаемыми и значительными. И все-таки на наши сегодняшние достижения следует смотреть как на начало — хорошее начало движения по пути идейного роста болгарского киноискусства и совершенствования художественного мастерства его создателей.

Н. Зоркая

Так жить нельзя!

Когда заходит речь о так называемой «новой волне» во французской кинематографии, в качестве одного из фильмов, наиболее характерных для этого течения, упоминают картину «400 ударов» Франсуа Трюффо, недавно вышедшую и на советские экраны. Однако по теме картина Трюффо совсем не нова, более того — традиционна. Режиссер (он же совместно с Марселем Мусси сценарист фильма) рассказывает историю несчастного детства — вечный и интернациональный сюжет литературы.

Тринадцатилетний Антуан Дуанель, герой «400 ударов», неудачлив, как Малыш у Доде, как Рыжик у Жюля Ренара. Он одинок дома, унижен в школе. Равнодушие и грубость матери ранят сердце ребенка, а издевательства учителя ожесточают душу. Цепь мелких проступков мальчика и злых случайностей приводит Антуана под судебное следствие и в трудовую колонию.

Традиционность сюжета «400 ударов» поначалу обманывает. Но позже, при внимательном взгляде, она лишь отчетливее обнаруживает новое — истинно новое, современное в толковании и разработке старого сюжета.

Вспомним одного из предшественников Антуана — Джэка, героя одноименного романа Доде. Сходные темы — душевное одиночество ребенка, невыносимая, унизительная обстановка в пансионе, глубокая, с ранних лет, обида на мать. Но Джэк с самого своего появления на свет поставлен в положение исключительное: он — незаконнорожденный, сын кокотки, и все в его судьбе необычно, начиная от имени, произносимого на английский лад, и подозрительного учебного заведения, где среди таких же, как Джэк, обездоленных «воспитывается» даже маленький африканский принц — печальный наследник попранного трона. Обрывая привычные связи героя со средой, лишая его нормальной буржуазной семьи, писатель рисовал горестную биографию парии, отверженного.

Трюффо рассказывает историю нарочито ординарную. Его Антуану не нужны особые условия



„400 УДАРОВ“

жизни, как Джэку, Козетте из «Отверженных» Гюго, как диккенсовским оборвышам-сироткам или Неточке Незвановой Достоевского, жестоко униженным, обойденным судьбой. «Я избегаю необычного и даже боюсь его, я хочу сохранить теснейший контакт с реальностью»,— говорит режиссер.

Конечно, Трюффо не является здесь первооткрывателем. Искусство XX века давно проникло в драматизм обыденного, сделало своим предметом самое течение каждодневной жизни. Но автор «400 ударов» очень последователен в этом — условно говоря — чеховском принципе. Он решительно отказывается и от исключительных обстоятельств, и от построенной драмы, и от коллизий, чем бы то ни было нарушающих вялый ход буржуазной повседневности, реальности, как никогда прозаичной.

На экране возникает физиономия Антуана — самого обыкновенного мальчика из заурядной семьи среднего слоя, ученика рядовой парижской школы.

То, что у Антуана неродной отец, по сути дела имеет мало значения для фильма. Эта ситуация потеряла свою исключительность. У Рене, товарища Антуана, есть родной отец, но Рене тоже мог бы стать героем картины. История детской души, воскрешенная Трюффо, движется по иным вехам, нежели раскрытие семейной тайны, потеря родителей или чье-то злодейство. Нет, и невыполненное домашнее задание, и случайно замеченный поцелуй матери с незнакомцем на улице, и поход в лавочку за мукой, с мусорным ведром к помойке — все одинаково важно для анализа Трюффо, так как фильм «400 ударов» — именно фильм-анализ, фильм-документ, где значителен каждый мельчайший факт-свидетельство.

Трюффо словно смотрит сквозь лупу. Режиссер недаром снял для широкого экрана свой камерный фильм, действие которого развертывается преимущественно в интерьерах. Широкий экран обладает у Трюффо и оператора Анри Дека особым свойством укрупнения, он остраняет и обновляет знакомые вещи. Тесная, загроможденная вещами квартира обывателей показана как бы с точки зрения мальчика, увеличенными фрагментами, где могут быть необычайно выразительны и ноги матери, возвращающейся ночью со свидания, и мятая бесформенная груда спального мешка Антуана, и в смутной тьме комнаты с расплывшимися очертаниями предметов две светящиеся на весь экран одинокие горящие точки — глаза мальчишки, который не спит. За стеной ссорятся родители. Они обсуждают дурное поведение Антуана и обвиняют друг друга в ненависти к ребенку.

Мы почему-то боимся слова «микроанализ» в применении к искусству, считая его термином ругательным. Но микроскоп был изобретен не зря и принес человечеству много пользы. Свой анализ Трюффо начинает именно с микроисследования. Режиссер прослеживает день Антуана с того момента, как мать будит проспавшего начало уроков сына, и тот с отломанной булкой и двумя кусками сахара в руке убегает из дома, вплоть до минуты, когда у помойки, вынося мусорное ведро, мальчик слышит по радио звуки национального гимна — полночь. Из малого, из множества точнейших подробностей, постепенно слагается образ целого — жизни Антуана Дуанеля, его сверстников, его среды, мира, в котором начинает он свой путь.

Мир этот уныл и однообразен, как обшарпанные стены класса, как линейки тетради, как деревянный голос преподавателя, как одни и те же маячащие в кадре вывески магазинов в квартале, где расположена школа. Этим парижским кварталом, запечатленным без всякой живописности, замкнут круг повседневного. И когда вслед за чудаковатым учителем гимнастики класс, по команде взмахивая руками, бегает вокруг квартала, мимо аптеки, мимо магазина с иностранной вывеской, мимо ничему не удивляющихся прохожих, и когда один за другим, скрываясь в подъездах, исчезают ребята и только неистовый спортсмен-учитель, как заведенный, продолжает свой кольцевой бег,— на экране возникает символ, хотя, наверное, Трюффо, далекий от символики, никак того не добивался.

Только вырвавшись из круга бессмыслицы, глупости, механического порядка, можно почувствовать себя человеком. Можно по высоким лестницам стре-

лой сбежать с Монмартра, и перед тобой, как на ладони, весь Париж. Можно зайти в маленький аттракцион, где таинственная центробежная сила прижмет тебя к стене, завертит, оторвет от пола, а лица зрителей сольются в одну мчащуюся ленту... Весело, страшно, смешно Антуану!

С той же точностью, что и быт, с той же суровой трезвостью, которой враждебна всякая сентиментальность, пишет Трюффо характер ребенка. Антуан—дитя мира, в котором он растет, и трудно сказать «хороший» или «плохой» он мальчик. Если судить только по поступкам, исходя из принятых норм детского поведения,— он, безусловно, испорченный ребенок, лгун, прогульщик, воришка. Если думать о причинах поступков и, главное, смотреть в умные и насмешливые глаза мальчишки,— скажешь нечто иное. Счастливо найденный Трюффо маленький артист Жан-Пьер Лео играет с редкой непосредственностью, с обаянием серьезности и мужества. Грустно думать, что многочисленные предложения съемок и контракты, последовавшие за «400 ударами», могут превратить его в малолетнюю звезду, вроде Эдуардо Невола, всезнающего старичка из «Человека в коротких штанишках». Пока же, в этой картине, Жан-Пьер Лео безупречен. Его Антуан — забавная и странная смесь самых разных черт несложившейся натуры — доверчивой, скрытной, гордой, нежной, романтичной, скептической. В одно и то же время он способен со всем простодушием, с открытым сердцем желать «исправиться» и мечтать о тысяче франков, обещанных матерью за «исправление», тянуться к правде и сочинять в страхе наказания любые небылицы. Можно повернуть мальчишеский характер и так и этак. И жизнь поворачивает.

Кругом все лгут,— для Антуана это давно не секрет. Лжет мать, изменяя отцу, лжет отец, лжет учитель, потому что нельзя учить, ненавидя учеников.

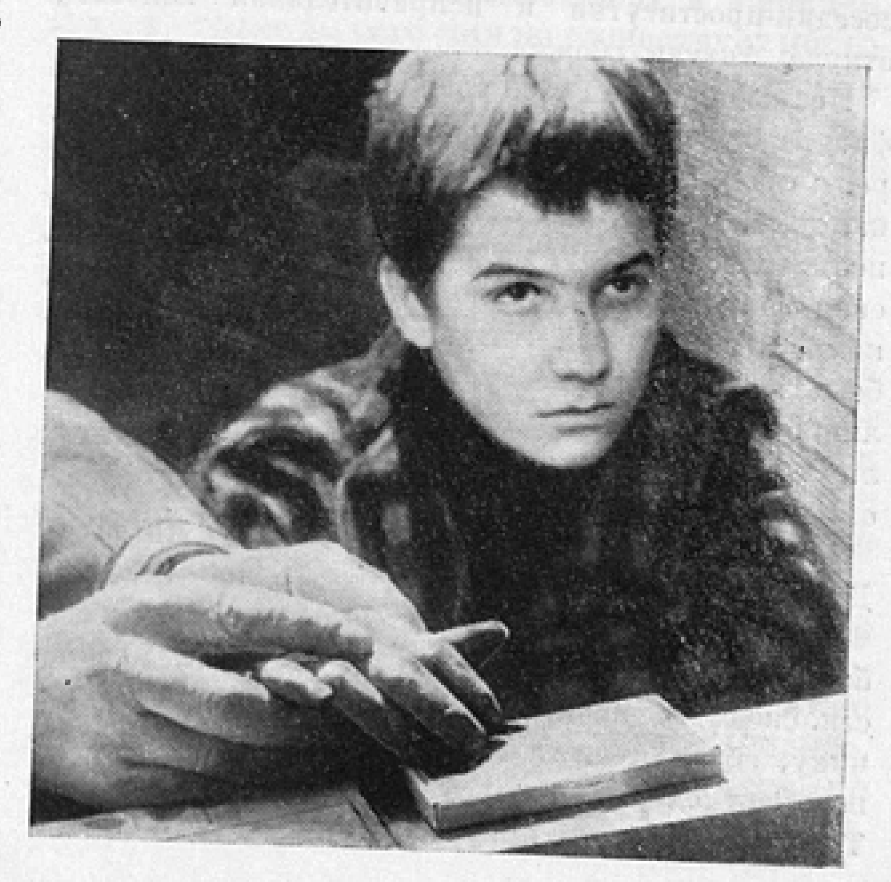
Недавно в журнале «Синема 60» были опубликованы литературные портреты главных персонажей «400 ударов», написанные Трюффо в процессе создания сценария. Многое из детально разработанных режиссером характеристик-биографий не вошло в фильм, послужив лишь материалом для исполнителей. Но эти портреты дополняют наше представление и о режиссерском методе, и о самих человеческих типах, воскрешенных Трюффо.

Типы абсолютно современны. Вот мать Антуана Жильберта. В юности она, казалось бы, бросила вызов обществу, в девушках родив ребенка. По натуре она склонна к авантюризму, и в других условиях, может быть, ее жизнь оказалась бы полной причудливых поворотов и неожиданностей. Но прозаическая действительность такова, что ни протестантки, ни даже авантюристки из Жильберты не получилось. Грех был прикрыт не бог весть каким, но все-таки законным браком, а порывы молодости выродились в страсть к черным романам, презрительный снобизм и самый пошлый, принятый обществом адюльтер.

Рядом муж Жильберты — измельчавший, утративший ореол зла тип современного альфонса, бездельник, каламбурист, любитель всяких бессмысленных обществ и званий, вроде «вице-президента парижского сектора» или «главного редактора бюллетеня друзей воды». Больше всего он ценит собственный покой и хорошее настроение и предпочитает не замечать измен жены, сохраняя иллюзию благополучия в доме. Наибольшая доблесть, на которую он способен и которой гордится,— почти совсем забыть, что Антуан — не его сын.

Раньше в обществе существовал некий моральный кодекс. Он нарушался, обходился, попирался, но все же существовал как некий знак буржуазного порядка. Ныне он окончательно изжил себя, и ложь стала откровенной, без личин, бытовой, распространенной. От патриархальной буржуазной семьи осталась лишь пустая форма. Старинные понятия «семейный долг», «материнские обязанности», «сыновнее почтение» никому не внушают пиетета. Мать, не таясь, говорит о ненависти к детям — и вот сын, прогуляв, запросто сообщает учителю, что мать умерла и потому-то он пропустил уроки... А где благородные наставники юношества, сеятели добра? Что-то их не видно. На их месте — озлобленный, прямолинейный как свисток, которым

«400 УДАРОВ»



сзывает он в класс свою паству, тупица учитель. Забота о новом поколении, о будущем страны стала демагогической фразой.

Так от анализа дня парижского мальчика режиссер идет к выводам об омертвелом обществе, которое губит любое живое чувство. С печальным юмором рассказывает Трюффо о духовном взлете и падении Антуана Дуанеля.

Взобравшись с ногами на постель и затягиваясь папиросой, мальчик читает «Поиски абсолюта» Бальзака, поразившие его воображение. И вот в тайнике за занавеской рядом с другими сокровищами появляется вырезанный из книги портрет, а перед ним зажженная свеча. Вспыхнувший пожар родители быстро потушили, сопровождая процедуру обычной бранью. Однако суждено было погибнуть не только портрету Бальзака, но и последней надежде Антуана стать примерным учеником, надежде, возложенной на близкое классное сочинение.

В минуту, когда он начинал писать, глаза мальчика были торжественны и вдохновенны. Наступила минута творчества. И разве действительно так уж страшно, что смерть дедушки Антуана, описанная в сочинении, невольно оказалась как две капли воды похожей на трагическую кончину бальзаковского безумца алхимика и в увлечении мальчик заставил своего добропорядочного деда отойти в вечность с громовым криком «Эврика!»?

Не задумавшись, учитель поставил диагноз — плагиат. Может быть, в этот момент в Антуане погиб писатель; во всяком случае, признания в школе и дома мальчику достичь не удалось, и удары один крепче другого посыпались на голову бедняги. Дальше была камера-одиночка, тюремная машина, соседки-проститутки и исправительная колония, откуда Антуан сбежал.

Неожидан финал «400 ударов». В центре экрана — фигура бегущего мальчика. Долго-долго она в центре, а сзади панорамой проплывают кустарники, река, дома, холмы, деревья. Река становится шире, полноводнее, и вдруг на экран выплескивается морская волна! Море! Море, о котором, как о несбыточном счастье, мечтал Антуан. Мальчик продолжает бежать, бежит по песку пляжа и останавливается лишь у самой волны в недоумении — оно ли? Неужели море? И поворачивается к зрительному залу с немым вопросом.

Мы тоже задаем себе вопрос: что будет с Антуаном Дуанелем, как ему жить? Трюффо не отвечает. Финал «400 ударов» — образ вдруг возникшей свободы, радости, света — столь же поэтичен, прекрасен, сколь и неконкретен. Выход еще не ясен художнику, но горячность протеста и гражданский темперамент одухотворяют фильм, поднимают анализ Трюффо до высоты приговора.

Этим «400 ударов» отличаются от многих современных произведений западного кино, в которых хроникальная точность становится самоцелью, а художник остается бесстрастным регистратором жизненного зла. Такие фильмы нередки и в творчестве молодых кинорежиссеров, весьма бурно вступивших в жизнь под многообещающими лозунгами обновления французского экрана.

«Новая волна» вызвала и большие дискуссии, и непрекращающийся шум в прессе. Но меньше всего в этом эффектном начале работы молодого кинематографического поколения оказалось одного — идейной общности его представителей. Действительно, очень трудно отыскать внутреннее родство между фильмом «Хиросима — моя любовь» Алена Рене с его трагическим, тревожным ощущением послевоенного мира и картиной «На два оборота», где Клод Шаброль блуждает по темным закоулкам душ своих героев — нравственных уродов, между демократическим «Черным Орфеем» Камю и эстетской, изысканной, но пустой недавней картиной Роже Вадима «Кто может знать?» Все новые и новые имена появляются на французских афишах. От режиссеров, быстро ставших почти маститыми, уже «отпочковываются» ученики и продолжатели; фильмы ставят ассистенты, операторы... Все это хорошо, но, к сожалению, смелость и напористость отнюдь не соединяются здесь с принципиальностью, и самые разнообразные влияния, вплоть до элементарного коммерческого кинематографа, удивительно легко проникают в картины вчерашних новаторов. Насколько можно судить по прессе, второй фильм Трюффо «Стреляйте в пианиста!», далек от принципов «400 ударов». (Если судить по предшествующей критической деятельности Трюффо, с принципами у него вообще неблагополучно и в твердости его позиций уверенным быть нельзя).

Но как бы там ни было, фильм сам говорит за себя. В нем ясно видятся поиски еще более тесной и глубокой связи прогрессивного французского кино с действительностью. Той связи, когда между экраном и реальностью не стоит никаких преград в виде старых кинематографических сюжетов, драматургических конструкций, еще вчера, быть может, рожденных жизнью, а сегодня превращающихся в штамп. Критический, очень трезвый реализм заново находит себя в документальном изображении сегодняшней буржуазной повседневности как она есть, а жестокий, непредвзятый анализ проникается общественным пафосом, гневом, болью художника. В этом Трюффо как раз следует высокой традиции французского реалистического искусства. Своим произведением он говорит, что дальше так жить нельзя.

Л. Сергеева

Мексиканское киноискусство вчера и сегодня

Когда речь заходит о Мексике, каждый, кто побывал там, непременно расскажет, какое сильное впечатление произвели на него мексиканская настенная живопись и мексиканская кинематография. Действительно, эти два вида искусства, проникнутые высоким гуманизмом, любовью к родине, полные национального колорита, достигли необыкновенно выразительной силы. Тем более неизгладимое впечатление остается у человека, которому посчастливилось поближе познакомиться с этой страной и ее народом, изучать ее искусство, побывать на киностудиях, понаблюдать за мексиканскими артистами в их творческих лабораториях. Такой человек волей-неволей становится поклонником настоящего мексиканского кино и его создателей, как и случилось с автором этой статьи.

Мексиканское кино еще очень молодо: официально считается, что ему двадцать пять лет. Фактически же родилось оно в далекие двадцатые годы, когда на землю Мексики ступила маленькая группа советских кинематографистов во главе с Сергеем Эйзенштейном. Именно тогда связал свое имя с кино молодой индеец, ныне всемирно признанный режиссер Эмилио Фернандес, или, как его с любовью зовут в Мексике, Индио. С Эйзенштейном делал эскизы будущего фильма «Вива Мехико!» художник Пабло О'Хиггинс; ныне он крупнейший художник-монументалист. Это они и многие другие, кто хоть мельком общался в те дни с советскими кинодеятелями, говорят сейчас: «О, это было в период, когда рождалось мексиканское кино, это было, когда в Мексике находился Сергей Эйзенштейн!»

Первый значительный фильм, после которого о мексиканском кино заговорили как о большом искусстве, была картина «Сети» (1934) молодого тогда режиссера Эмилио Гомеса Муриэля. Последующее десятилетие подарило народу Мексики немало хороших произведений, среди которых особое место занимает картина «Ночи майев» режиссера Чано Уруэта.

В середине сороковых годов полного расцвета достигло творчество Индио — Фернандеса, Роберто Габальдона, испанца Луиса Бюнюэля. Именно в этот период — его сейчас называют «золотым веком мексиканского кино» — были созданы такие высокохудожественные произведения, как «Мария Канделария», «Перла» («Жемчужина»), «Рио Эскондидо» и «Макловия» — Эмилио Фернандеса; «Ла барракa» («Хижина») — Роберто Габальдона; «Лос олвидадос» («Забытые») Луиса Бюнюэля. Эти картины далеко не исчерпывают список фильмов, с успехом шедших на мировых экранах.

Прошло около двух десятков лет с момента появления этих произведений, но до сих пор ни одно из них не потеряло своей актуальности, ибо все они затрагивали основную проблему Мексики — проблему «кампо», то есть деревни, с ее бесправием и голодом бедняков и произволом власть имущих. Несмотря на их трагичность, все эти фильмы воспринимаются как поэтический гимн жизни, гимн светлому будущему тех, кто ныне обездолен и угнетен. Но не только актуальностью лучших мексиканских фильмов можно объяснить интерес к кинематографу в Мексике. В этой стране до сего дня не существует постоянно действующих театров, а книги из-за низкого процента грамотности населения и высоких цен малодоступны для миллионов мексиканцев. Поэтому-то кино, как и настенная живопись, и стало здесь популярнейшим искусством. Так было.

Но вот в середине пятидесятых годов сначала в Мексике, а затем и во всем мире зазвучали голоса, критикующие мексиканское кино. Все чаще и чаще на страницах газет и журналов стали появляться резкие статьи под заголовками вроде: «Мексиканское кино думает лишь о деньгах»; «Кино может превратить нас в убийц»; «Надо вспомнить, что кино очаг культуры, а не свалка нечистот». В интервью прогрессивных деятелей кино Мексики постоянными стали слова: «кризис», «упадок», «разложение». А теперь уже по всей Латинской Америке ходит шутка о том,

что отныне все фильмы делятся на отличные, хорошие, спорные и ...мексиканские. В этой статье, не претендующей на всестороннее и глубокое исследование вопроса, мы вкратце расскажем, почему экраны Мексики захлестнул поток низкопробных коммерческих кинолент.

Истоки этого грустного явления относятся к далеким временам, точнее — к 1919 году, когда в небольшой провинциальный городок Пуэблу (столицу штата Пуэбла) прибыл молодой американский вицеконсул Уильям О. Дженкинс. Он развернул бурную деятельность, которая не имела никакого отношения к истинно консульским обязанностям. Мистер Дженкинс скупал и перепродавал плантации сахарного тростника, прибегая к средневековым формам произвола и ограбления мексиканских крестьян; он спекулировал ванилью и мукой, химическими продуктами и автомобилями, станками и фруктами. Не брезговал он и торговлей спиртными напитками и наркотиками. Скандальная слава этого джентльмена достигла апогея, когда разнесся слух о его похищении. Этот трюк Дженкинса чуть было не стоил Мексике вооруженного вторжения со стороны США. Как выяснилось, мистер Дженкинс договорился с каким-то авантюристом, примазавшимся к революционным войскам Эмилиано Сапаты, о том, что его «выкрадут» и за него будет потребован выкуп в 150 тысяч долларов. О том, какую долю из этой суммы должен был получить «самопохищенный», история умалчивает. Мексиканское правительство решило изгнать Дженкинса как опасного и нежелательного субъекта, но он все же умудрился остаться в стране. К середине тридцатых годов Дженкинс стал уже крупнейшим финансовым и промышленным магнатом, фактическим хозяином двух штатов — Веракрус и Пуэбла.

Мы бы не стали уделять биографии этого человека столько внимания, если бы он ограничился лишь перечисленными выше деяниями. Но на беду в середине тридцатых годов Дженкинс обратил свое внимание на кино и, оценив бурный рост этого искусства, а с ним и кинопромышленности, решил обогатиться и за счет этой области. Он скупил все кинотеатры города Пуэбла. Не ограничившись Пуэблой, Дженкинс продолжал скупать кинотеатры в других штатах и в столице страны и скоро оказался хозяином почти всех кинотеатров в семнадцати штатах Мексики. Достаточно сказать, что только две из созданных им прокатных компаний — «Операдора де Театрос» и «Кадена де Оро» — владеют 280 залами страны и что созданные им же прокатные конторы — «Пеликулас насионалес», «Пеликулас мехиканас» и «Симекс» — держат в своих руках прокат всей мексиканской кинопродукции в стране и за ее пределами.

Доходы Дженкинса от кино фантастичны: по самым скромным подсчетам, лишь от демонстрации фильмов в стране в карман этого сеньора ежегодно поступает от 25 до 30 миллионов песо чистого дохода!

Добившись неограниченной власти в прокате, бизнесмен начал прибирать к рукам и само кинопроизводство. С этой целью он стал основным пайщиком Национального кинобанка, самым тесным образом связанного со многими финансовыми и коммерческими учреждениями Мексики и США. Назначение Кинобанка — субсидировать национальных продюсеров и поощрять деятельность национальных студий. Однако не так легко получить кредит Кинобанка, ибо это во многом зависит от личных отношений продюсера с мистером Дженкинсом. Получив же деньги, продюсер попадает в полную кабалу к банку. Картина этого продюсера может демонстрироваться лишь в кинотеатре одной из компаний Дженкинса и лишь тогда, когда это будет ему угодно. Если же предюсер или режиссер чем-то «провинились» перед Дженкинсом, фильму объявляется жестокий бойкот.

Такая судьба постигла, например, замечательный фильм «Малькерида» («Нелюбимая»), поставленный Эмилио Фернандесом и снятый Габриэлем Фигероа. Картина эта рассказывает о семейной драме небогатой помещицы. Потеряв мужа, она передает управление своим скромным ранчо простому работнику, полагая, что этим она приобретает право на его любовь. И действительно, работник становится мужем этой женщины. Но у нее растет дочь, которая любит своего отчима и ревнует к нему мать. Ее жених погибает от пули отчима, а этот последний попадает в руки правосудия именно в момент, когда «нелюбимая» узнает об отношениях между ее дочерью и мужем. Кажется, сюжет отнюдь не новый, но сколько проблем затрагивает этот фильм! Предрассудки, господствующие в мексиканской деревне, кровная месть, бесправие бедняков... В картине

играют известные советскому зрителю актрисы Колумба Домингес («Мексиканская девушка») и Долорес дель Рио («Макловия»), крупнейшая ныне драматическая актриса.

«Нелюбимая» сделана более десяти лет назад, но мексиканский зритель фактически не знаком с ней: фильму был объявлен бойкот.

Политика подкупов и интриг расколола мексиканских продюсеров и режиссеров на два лагеря. К первому относятся лица, во многом зависимые от Дженкинса; ими была создана «Ассоциация продюсеров мексиканских картин» (их называют обычно «ассосиадос», то есть «объединенные»). Как заявил недавно в печати известный мексиканский критик Гильермо Бонфил Баталья, «объединенные» представляют блок открытой монополистической тенденции, пользующийся всеми возможными льготами». Эта группа фактически контролирует всю кинопродукцию страны, и на ней, по словам Батальи, лежит ответственность за качество этой продукции.

Противники «объединенных» создали свой союз — «независимых», возглавляет его старейший деятель мексиканского кино, ярый враг Дженкинса — Мигель Контрерас Торрес, перу которого принадлежит недавно опубликованная «Черная книга мексиканского кино». Книга эта — документ, разоблачающий преступную деятельность Дженкинса как в области кино, так и во многих других аспектах. На протяжении последних десяти лет «независимые» не раз обращались к мексиканскому правительству с петициями, меморандумами и заявлениями об опасности, коей является само существование «киногосударства» Дженкинса. Но, как грустно констатирует Мигель К. Торрес, «правительства приходят и уходят, Дженкинс и его камарилья остаются».

Об отношении Национального кинобанка к этим двум группировкам можно судить хотя бы по тому, что на долю «объединенных» приходится 80 процентов всех отпускаемых кредитов. Остальные 20 процентов идут главным образом на рекламу, организацию кинофестивалей и т. д. Нетрудно представить, сколь ничтожна сумма, идущая на финансирование фильмов «независимых». Все это вынуждает «независимых» режиссеров все чаще кооперироваться с кем-либо из «объединенных». При этом они, конечно, теряют свое творческое лицо. Такая обстановка



Во время пребывания в Мехико в качестве члена жюри I «фестиваля фестивалей» («Resena Munalial») И. А. Пырьев побывал на студии «Чурубуско», где в тот момент снимался фильм «Кукарача». Слева — актриса Долорес дель Рио, справа — Мария Феликс

разлагает молодежь, приходящую в мексиканское кино, сбивает с честного пути неустойчивых. Очень характерно в этом отношении так называемое «дело Алазраки».

Бенитес Алазраки, молодой режиссер, несколько лет назад завоевал широкую известность своим фильмом «Корни». Картина эта, состоящая из четырех новелл, разоблачала феодальные отношения, господствующие в мексиканской деревне, и, в частности, произвол белого человека над индейской женщиной. Фильм был восторженно встречен на родине автора и за рубежом; Алазраки был принят в уже упоминавшуюся «Ассоциацию продюсеров». И тут произошел резкий поворот в мировоззрении и поведении молодого режиссера. Заявив, что он предпочитает ездить в «кадиллаке» и выпускать макулатуру, а не трястись в автобусе и создавать шедевры для народа, Алазраки стал выпускать одну пошлость за другой. Общественность Мексики, которая так много ждала от него после фильма «Корни», осу-

дила Алазраки. В своем ответном заявлении Алазраки утверждал, что сокровища мирового кино, такие, как «Летят журавли», «Главная улица», «Смерть велосипедиста», его собственные «Корни» и многие другие, ничего не стоят, так как они все вместе не дали такого сбора, какой дал его коммерческий фильм «Замок чудовищ». Алазраки возводил напраслину на свой народ, заявляя, что мексиканского зрителя вполне устраивают слабые фильмы. Режиссер утверждает, что зрителя не следует воспитывать, его надо лишь развлекать. В погоне за прибылью Алазраки стал резко сокращать сроки съемок, почти отказался от выездов на натуру, так как они требуют бо́льших расходов, чем работа в павильонах, удешевил до минимума оформление. Ныне Алазраки тратит на фильм всего лишь... девять дней. Тут уж, конечно, не приходится думать ни о глубине, ни о кинематографических находках. Так были сняты его картины «Непобедимые пистолеты», «Похитители детей», «Замок чудовищ» и многие другие.

Кинопродукция Мексики падает из года в год не только качественно, но и количественно. Если в 1958 году на всех студиях было создано 126 фильмов, то в 1959 году было выпущено всего 82 картины. Такое резкое сокращение производства ударило в первую очередь по трудовому люду кинематографии — артистам, техникам, работникам лабораторий. В кинопромышленности прокатилась волна забастовок. В знак солидарности закрывались кинотеатры. Бастующие требовали восстановления на работе уволенных рабочих киностудий, увеличения для себя заработной платы, а также гарантии на труд в текущем году. Павильоны крупнейшей киностудии «Чурубуско» пустовали; из четырнадцати павильонов были заняты лишь несколько.

Мы вкратце рассказали о том, почему киноискусство Мексики находится на спаде. Несколько слов о том, что же сейчас идет на экранах.

Открытый бойкот лучших произведений национальной кинематографии, поощрение пошлости и беззастенчивой коммерции привели к тому, что ныне мексиканское кино получило презрительное прозвище «кинематографа белых телефонов». Критику Гильермо Б. Баталья принадлежат грустные слова о том, что «национальные фильмы не передают объективной реальности наших дней, не раскрывают борьбы и стремлений мексиканца». Забыта лучшая традиция мексиканского кино — искать темы и материал для искусства в народной жизни. Такие темы, как все еще незавершенная аграрная реформа, бедность мексиканской деревни, трудное становление национальной промышленности и в связи с этим злоупотребления отдельных расхитителей национальных ценностей, стыдливо замалчиваются. Национальный вопрос, один из важнейших для Мексики — страны с шестнадцатимиллионным индейским населением,— также не находит своего отражения в кино. Широкоэкранно, стереофонически, в красках прославляется «американский образ жизни». Подсвеченные бассейны, ночные рестораны, роскошные отели, сверкающие аэродромы. И непременными атрибутами этого «образа жизни», доступного лишь нескольким сотням мексиканских граждан, являются телефон цвета слоновой кости и автомобиль последней марки. И всюду—на земле, под водой и даже во время авиационных катастроф — эротические сцены... Можно было бы назвать сотни подобных произведений, но наиболее характерна из них, пожалуй, картина «Акапулькенья» (то есть жительница курорта Акапулько). На протяжении всего фильма героиня поет американские песни на фоне пальм, океана и своих поклонников...

Все эти фальшивые, псевдомексиканские фильмы мексиканцы называют «чурро» (грязь, вульгарность). Некоторые фильмы оправдывают это прозвище даже одним своим названием: «Моя жена нуждается в муже», «Оденься, Кристина!», «Ангел ада» и т. д. Рекламы таких картин призывают: «Смотрите соблазны и запрещенные формы любви!», «Вы увидите сексуальные пороки!» «Одеваться или не одеваться?». Фильм «Поцелуи на песке» рекламировался еще более своеобразно: «Сеньора! Сеньорита! Вы можете посмотреть эту картину бесплатно, если ваши поцелуи похожи на поцелуи Лилии Прадо (актриса, играющая главную роль). Справляться у входа!»

Микробы «чурризма» настолько проникли в организм мексиканского кино, что теперь уже можно говорить о нескольких видах этой болезни. Основной из них — так называемые «национальные чурро». Эти фильмы о мексиканцах и о Мексике, но национальных особенностей, кроме яркого неба, ярких красавиц и широкополых шляп, там

нет и в помине. В этих фильмах обычно исполняется много песен, но они даются как вставные номера. Порой «национальные чурро» смотрятся даже с интересом, так как в них эффектно изображены природа, костюмы, народные праздники; иногда даже намечается какой-то конфликт.

В связи с этим хочется рассказать о фильме «Тисок», который производит очень противоречивое впечатление. Эта картина — последняя работа популярнейшего мексиканского артиста и певца Педро Инфанте, несколько лет назад погибшего в авиационной катастрофе. Она рассказывает с большой симпатией об индейце Тисоке, его наивности, искренности, добром сердце и чуткой, поэтической душе. Полюбив белую девушку, Тисок мечтает жениться на ней. Он увлекает ее в горы, где уже построил для нее хижину, но погибает от пули своего белого соперника. Картина привлекает блестящей игрой Педро Инфанте, прекрасно снятыми пейзажами, и в то же время она настолько «пересахарена» и настолько внешние эффекты заслонили в ней идею, что она в общем может быть поставлена на одну полку с «чурро».

Особое внимание хочется обратить еще на один жанр — «фильмы ужасов». Болезнь эта присуща ныне кинематографиям многих стран, но в Мексике она приобрела характер эпидемии. Сотнями выходят на экраны «шедевры» девятидневного производства, вроде «Замка чудовищ», «Гроба вампира», «Была она женщина или зверь?», «Чудеса черной магии» и т. д. По улицам страшно ходить: с рекламных щитов смотрят зубастые вампиры в элегантных фраках, очаровательные женщины с конечностями ящерицы, скелеты, трупы, мумии. Хорошо еще, если сообщается, что фильм этот только для взрослых, но сплошь и рядом можно прочесть и такой призыв: «Дети! Приходите в наш кинотеатр и приводите своих родителей! За это мы подарим вам маску вампира или карандаш, сделанный из его гроба».

Кроме термина «чурро» в мексиканском кино существует еще термин «менсахе», что в буквальном переводе значит «послание». Применительно к кино это слово понимается как обращение к сердцу зрителя. Стремление сделать фильмы, содержащие такое «менсахе», породило в последние год-два новый жанр — психологическую драму на «подростковую» тему. В этих произведениях ощущается влияние итальянского неореализма. Они поднимают проблемы становления характера подростка, воздействия окружающей среды и семьи на его нравственность и психологию. Одним из первых режиссеров, кто обратился к теме воспитания юношества, был уже упоминавшийся Эмилио Гомес Муриэль. Первые картины из этой серии — «С кем ходят наши дочери?» и «Случай с девушкой» — поднимали вопрос об ответственности родителей за поведение дочерей и об ответственности общества, смакующего пикантные подробности морального падения той или иной девушки. Однако в последующих — «Мои родители разводятся» и особенно в фильме «Возраст соблазнов» — авторы ушли в сторону от социальных вопросов, увлеклись сугубо бытовыми деталями, изображением



«Черная книга мексиканского кино» Мигеля Контрераса Торреса. Герб Мексики — орел, терзающий змея; в данном случае орел изображен держащим кинопленку и запутавшимся в паутине Дженкинса

«легкой любви» и фактически стали пропагандистами «сладкой жизни».

Отдельно хочется рассказать о последних работах двух крупнейших современных режиссеров Мексики — Исмаэля Родригеса и Луиса Бюнюэля, фильмы которых признаны лучшими из всех созданных за последние два года. Без сомнения, Исмаэль Родригес, создавая свою «Кукарачу», стремился правдиво передать дух революционной Мексики 1910 года. В образе героини, Кукарачи, женщины неукротимого нрава и бурных страстей, он стремился передать черты, характерные для многих женщин той эпохи. Фильм рассказывает о судьбе одинокой женщины, случайно примкнувшей к революционным войскам. Полюбив полковника-революционера Сета и потеряв его, Кукарача сама втягивается в борьбу и постепенно начинает понимать все величие свершившихся событий. В конце концов она находит свое место среди сознательных бойцов-революционеров. Параллельно с этой сюжетной линией развивается вторая: в полк попадает учительница, женщина, являющая собой полную противоположность Кукараче и по духу и по поведению, идеальное воплощение мелкобуржуазной морали. Она также полюбила полковника Сета и, движимая этой любовью, также становится участницей революции. Картину снимал Габриэль Фигероа, в ролях заняты лучшие артисты Мексики: Мария Феликс (Кукарача), Долорес дель Рио (учительница Чабела), Эмилио Фернандес (полковник Сета), Педро Армендарис (полковник Вентура) и многие другие. Но картина все же получилась заурядной и не волнует зрителя. Очевидно, это объясняется тем, что показ революционной борьбы крестьянских масс, героизма и духовного возвышения прежде забитых и темных батраков до уровня сознательных солдат революции авторы подменили показом бесконечных мелодраматических переживаний своих героинь.

Актриса Колумба Домингес



«Насарин» — фильм, ставший заметным явлением в мексиканской кинематографии последних лет. Это произведение было отмечено на Каннском фестивале 1959 года. Режиссер и автор сценария, испанец Луис Бюнюэль, приехал в Мексику в конце войны и за этот период создал 17 картин (всего их у него 20). Не все они одинаково хороши, не все затрагивают действительно насущные жизненные проблемы. Однако почти каждая из них заставляет зрителя задуматься над многочисленными проявлениями зла в условиях буржуазного общества. Его картина «Лос олвидадос» («Забытые»), о бездомных детях, снятая в мексиканской столице, основана на огромном фактическом материале. И хотя с момента ее создания прошло уже много лет, она не потеряла своей актуальности. Ее кадры невольно вспоминаешь, когда случается проходить по ночным улицам столицы и видеть детей, лишенных крова.

Сюжет фильма «Насарин» заимствован у классика испанской литературы Бенито П. Гальдоса, но действие перенесено в Мексику периода жестокой диктатуры Профирио Диаса. Герой, бедный священник Насарин, скитается среди обитателей «дна», стремясь принести добро людям. Но все его попытки безуспешны, и он оказывается причиной многих бед. В конце концов Насарин попадает в тюрьму, в одну камеру с вором, который убеждает священника, что оба они

не нужны людям. Насарин начинает сомневаться, вера его колеблется.

Бюнюэль создал целую галерею характеров, жизненных и убедительных, от священника до уличной женщины, и каждый из них своеобразен и неповторим. Снимал фильм Габриэль Фигероа, так что о качестве съемок говорить не приходится. И все же произведение это не стало подлинным художественным событием, так как оно не затрагивает ни одной из действительно «кровных» проблем Мексики.

И как несомненную удачу мексиканского кино хочется отметить картину совсем молодого режиссера Хильберто Гаскона — «Десаррайгадос» (буквально — «Вырванные с корнем»). Она рассказывает о драме многих мексиканских семей, вынужденных по тем или иным причинам жить в Соединенных Штатах. Оторванные от родины, тысячи мексиканцев подвергаются в «свободном государстве» травле и оскорблениям. Фильм рассказывает о том, как мексиканские парни, воспитанные в духе «свободного предпринимательства», торгуют наркотиками, спекулируют, теряя всякое чувство собственного достоинства. Необыкновенной силы достигают отдельные сцены, например погоня полицейских за юношей-мексиканцем, пойманным с контрабандными наркотиками в ночном ресторане. Она воспринимается как символ подлинного, а не рекламного «американского образа жизни». Человека развращают, толкают на путь порока, а затем преследуют его за это.

Прекрасно сыграл главную роль молодой актер Агустин де Анда, так нелепо погибший недавно от выстрела в ресторане.

Рассказывая о мексиканской кинематографии, нельзя не упомянуть и об актерской проблеме. «Звездная болезнь», столь распространенная в Голливуде, поразила и мексиканское кино. Существует довольно узкий круг исполнителей — все они члены «Национальной ассоциации актеров» («Анда»), которые переходят из одной картины в другую на протяжении многих лет. Если речь идет о женской роли — это непременно Мария Феликс или Сильвия Пиналь, если о мужской — Педро Армендарис или Артуро де Кордоба. Новые лица появляются на экране чрезвычайно редко. Правда, в последнее время прочное место завоевали на экране две молодые талантливые актрисы — Марта Михарес и Ариадна Вельтер. Первая сыграла главные роли в картинах «С кем ходят наши дочери?» и «Случай с девушкой».



Актриса Росаура Ревуэльтас

В то же время мексиканское кино теряет лучших актеров и режиссеров — истинных художников, людей честных в своем отношении к искусству и его задачам. Почти не снимается в национальных картинах Колум-

ба Домингес — талантливейшая актриса, известная нашим зрителям по фильму «Мексиканская девушка». «Я устала от кинематографа рогатых мужей и уличных женщин»,— заявила Домингес. Но она не порвала связи с настоящим искусством: актриса изучает народную музыку, фольклор. Она верит, что наступит новый «золотой век мексиканского кино». Колумба Домингес пропагандирует лучшие произведения мирового искусства, разъезжая по глухим деревням с магнитофоном и диафильмами.

На подмостках третьестепенного театра долгое время выступала в кордебалете Росаура Ревуэльтас, прекрасная драматическая актриса, героиня фильма «Соль земли». Мечтает о возрождении мексиканской кинематографии индианка Алисиа дель Лаго, поразившая зрителей своей игрой в картине «Корни», от которой так малодушно отрекся ее создатель.

Особо хочется рассказать о судьбе Индио— Эмилио Фернандеса. Бойкотируемый сторонниками монополии Дженкинса, режиссер Фернандес был вынужден совершенно уйти из кино. За несколько лет публика лишь раз увидела его в качестве актера в фильме «Кукарача». В 1959 году Фернандес был включен в мексиканскую делегацию на Венецианский фестиваль, но американские власти, придравшись к документам Фернандеса, не пропустили его через Нью-Йорк и выслали обратно в Мексику. Этот акт произвола всколыхнул общественное мнение Мексики, о почти забытом режиссере вновь заговорили. В настоящее время Фернандес вместе с несколькими такими же, как и он, энтузиастами подлинного киноискусства создал небольшую группу по производству фильмов под названием «Революсион». Своей целью они поставили правдиво отобразить героическое прошлое Мексики. Судя по решимости Фернандеса и учитывая симпатии и поддержку, которые оказывают группе «Революсион» представители самых различных кругов, можно надеяться, что в недалеком будущем на экранах Мексики появятся фильмы, талантливо воплотившие этот благородный замысел.

Усилия группы «Революсион», творчество «независимых» продюсеров, просветительная деятельность таких энтузиастов, как Колумба Домингес и художники Мастерской народной графики, встречают самый живой отклик у народа. Очереди, в течение месяцев не исчезающие перед входом в кинотеатр «Версальес», где обычно идут советские фильмы, и в то же время пустые залы театра «Инсурхентес», где регулярно крутят глупейшие антисоветские ленты, наглядно демонстрируют вкусы и устремления мексиканского народа.

Жаль, конечно, что студии Мексики в настоящее время создают так мало подлинно прогрессивных произведений киноискусства. Но вся история мексиканского народа, история 150-летней борьбы за национальную независимость, за освобождение от любой формы иностранного ига вселяет уверенность, что кинематография Мексики найдет правильный путь и вновь порадует человечество прекрасными, гуманистическими произведениями.

Мехико—Москва

Итоги кинофестиваля в Сан-Франциско

На Международном фестивале в Сан-Франциско советская картина «Баллада о солдате» была примирована как лучший фильм, а Г. Чухрай получил премию за лучшую режиссуру.

Премией за лучший сценарий отмечены Иржи Вайс и Ян Отченашек (Чехословакия) за фильм «Ромео, Джульетта и тьма».

Как лучшая исполнительница женской роли отмечена Джиованна Ралли, игравшая в картине «В Риме была ночь» (режиссер Роберто Росселлини), как лучший исполнитель мужской роли—мексиканец Игнасио Тарсо, выступивший в фильме «Макарио» (режиссер Роберто Габальдон).

НОВЫЕ РАБОТЫ АРТИСТОВ АНГЛИЙСКОГО КИНО

Английские фильмы все чаще становятся предметом обсуждения на страницах мировой кинопечати. Критикой были отмечены такие произведения, как «Оглянись во гневе» Тони Ричардсона, «Место наверху» Джека Клейтона (в нашем прокате — «Путь в высшее общество»), а совсем недавно — «Злое молчание» Гая Грина и «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейца. Серьезный успех выпал на долю ряда авторов и режиссеров, попытавшихся поднять в своих фильмах важные проблемы современной общественной жизни страны. Естественно также, что решающую помощь в реализации творческих планов прогрессивных английских сценаристов и режиссеров оказывают артисты. Удачные работы показали Алек Гиннес («Устами художника»), Мэри Юр («Сыновья и любовники»), Альберт Финни («В субботу вечером, в воскресенье утром») и другие. На последнем фестивале в Карловых Варах первой премией была отмечена работа Лоуренса Оливье, выступившего в не совсем обычной для него роли современного эстрадного комика («Комик» режиссера Тони Ричардсона).

На этих страницах мы публикуем фрагменты кадров из фильмов с участием популярных артистов английского кино.



Мэри Юр и Дин Стокуелл в фильме Джека Кардифа «Сыновья и любовники»



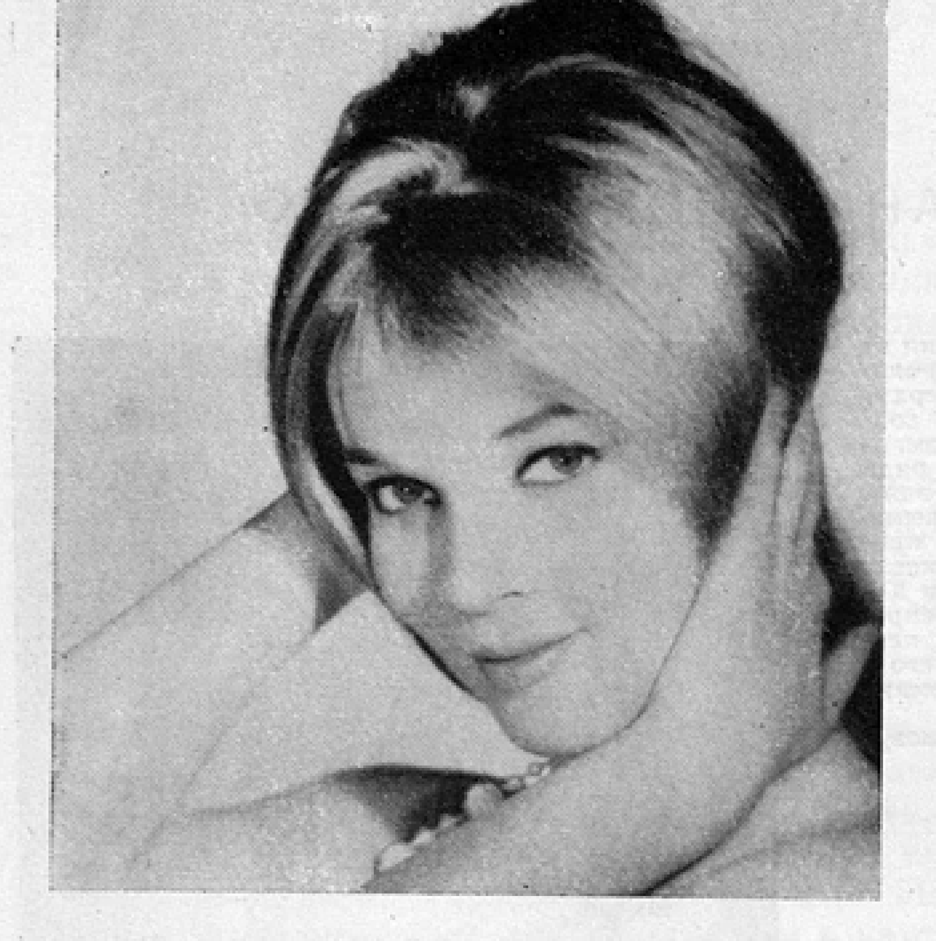
Норман Уиздом в фильме Роберта Эшера «Бульдожья порода». (Советские зрители недавно видели Нормана Уиздома в фильме «Мистер Питкин в тылу врага»)



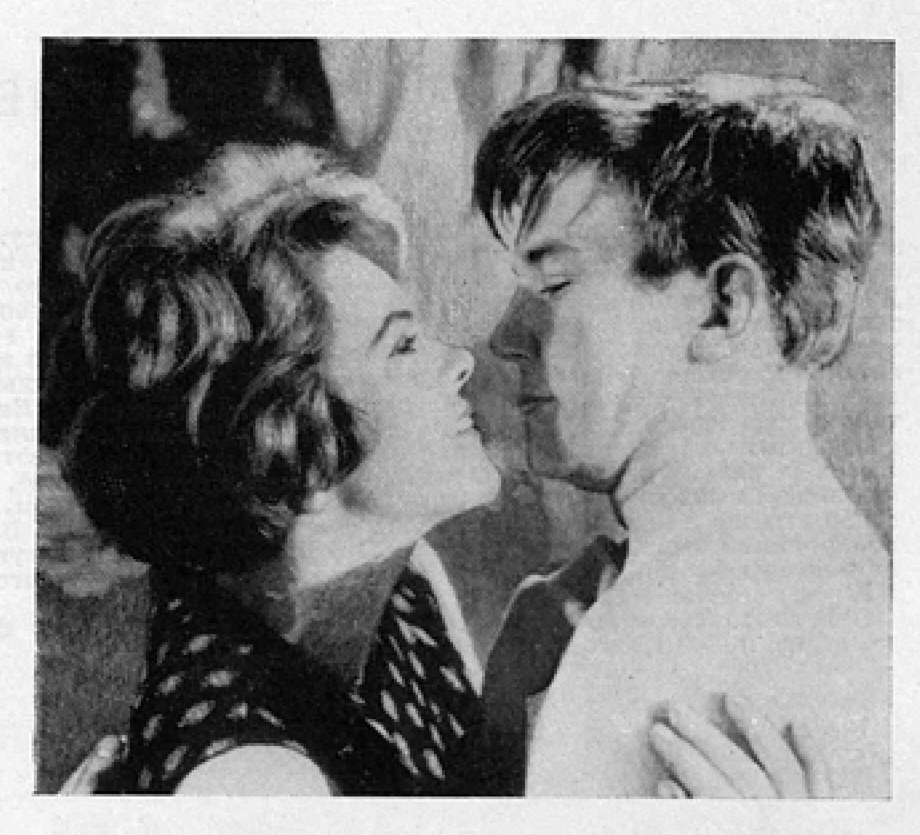
Джанет Мунро в фильме Уильяма Фэргайльда «Мастера верховой езды» (продюсер Уолт Дисней)



Розали Кручлей и Питер Финч в фильме Ральфа Томаса «Нет любви для Джонни» (Питер Финч известен нашему зрителю по фильму «Дорога без конца»)



Сесиль Паркер в фильме Роя Боултинга «Француженка»



Рашель Робертс и Альберт Финни в фильме Карела Реца «В субботу вечером, в воскресенье утром»

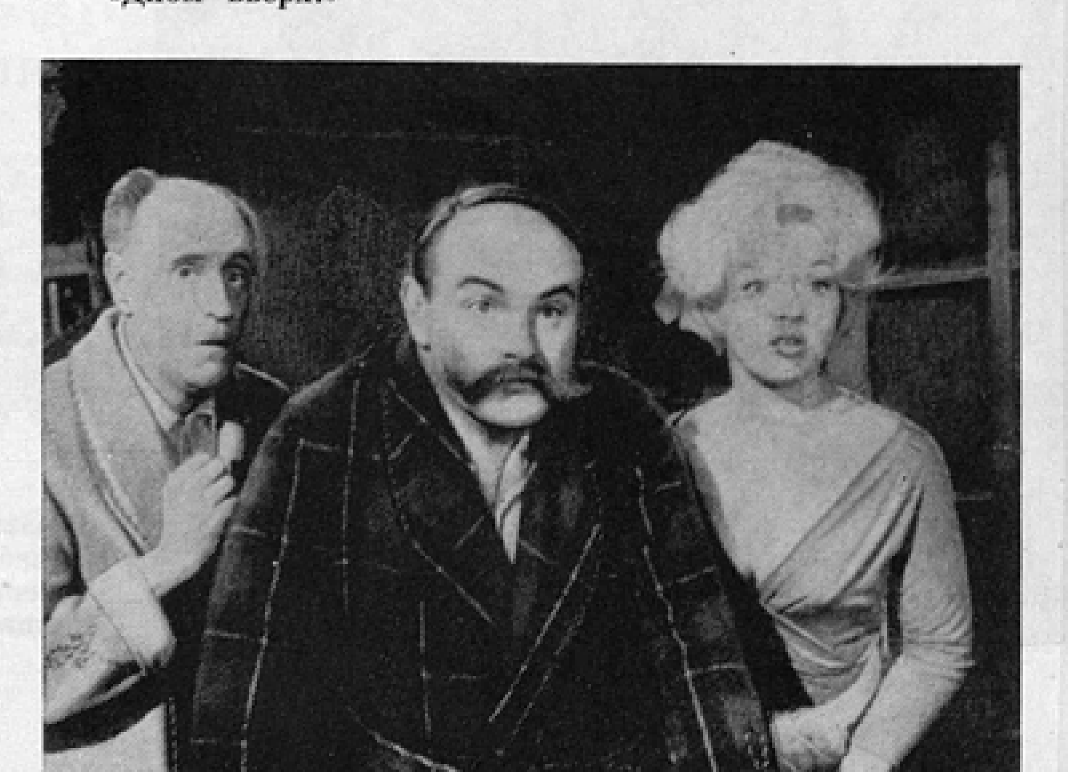


Джеймс Робертсон Джастис и Лесли Филлипс в фильме Ральфа Томаса «Влюбленный доктор»

Лоуренс Оливье и Джоан Плоурайт в фильме Тони Ричардсона «Комик»



Джимми Эдвардс (в центре) в фильме Джулио Зампи «Дном вверх!»



Репрессии за миролюбие

«Всем, кто подписал декларацию о неподчинении, и тем, кто присоединится к ним, сим запрещается и впредь будет запрещено участвовать в передачах по радио и телевидению. То же самое запрещение касается артистов, которые играют в театрах, получающих государственную дотацию. Министр по делам культурных отношений намеревается подготовить текст указа, чтобы помешать выдаче субсидий, согласно Закону о помощи, создателям фильмов, в которых участвуют артисты, подписавшие «Манифест 121».

Так гласит ордонанс (приказ) министерства по делам культурных отношений Франции за № 60—1038 от 28 сентября 1960 года — документ, являющийся ярким свидетельством открытого наступления реакционных сил на французское прогрессивное искусство и его деятелей.

Преследование тех, кто, выражая свое несогласие с войной в Алжире, подписал «Манифест 121», не только позорно, но и пагубно для французской культуры. Так, ряд парижских спектаклей —«Золотая голова», «Соната призраков», «Бульвар Дюран», «Матушка Кураж», «Добрый человек из Сечуаня», «Смерть Дантона» и другие — находятся под угрозой запрещения, потому что они созданы при участии режиссеров, актеров или художников, подписавших «Манифест 121». Что же касается кинематографии, то эти акции правительства наносят ей сильный моральный и материальный ущерб. Жорж Садуль в своей статье «Охота на тех, кто подписал «Манифест 121» может оказаться гибельной для французской культуры» («Леттр франсэз») наглядно показал вклад во французское кино художников, подписавших протест против войны в Алжире. Садуль предлагает читателям представить себе, что ордонанс № 60—1038 появился, скажем, три-четыре года назад. Тогда не были бы созданы многие фильмы, составившие сегодня художественную славу французского кино: «Плата за страх», «Набережная ювелиров», «Манон», «Если парни всего мира...», «Горделивые», «Собор Парижской богоматери», «Большие маневры», «Антуан и Антуанетта», «Тереза Ракен», «Обманщики», «Отверженные», «Хиросима — моя любовь», «400 ударов», «На последнем дыхании» и другие.

А сейчас могут быть сняты с экрана или вообще не увидеть его фильмы Пьера Каста —«Мертвый сезон любви», Дониоль-Валькроза —«С бьющимся сердцем», Франсуа Трюффо —«Стреляйте в пианиста!», Алена Рене—«Последний год в Мариенбадене», Рене Клемана — «Отдых воина»: их создатели тоже высказали свое отрицательное отношение к войне.

Эти правительственные акции, направленные против свободы творчества, вызвали волну возмущения во Франции и за ее пределами.

Различные общественные и профсоюзные организации, а также отдельные деятели культуры обратились к правительству с требованием отменить этот позорный для Франции ордонанс. Газеты «Леттр франсэз», «Юманите» и «Либерасьон» опубликовали многие из этих документов.

Профсоюз технических работников кино, требуя отказаться от репрессий, направленных против художников, подписавших «Манифест 121», напоминает, что «Фонд помощи» создается из отчислений от стоимости билета, и правительство является лишь управляющим фонда. Сам же фонд —собственность работников кино. Профсоюз объявляет себя солидарным со всеми, «кто будет лишен возможности творческого самовыражения и средств труда».

От имени Республиканского комитета действия артистов и писателей выступил на страницах печати художник Пикар Ле Ду. В его письме говорится,что члены комитета, «считая произведения искусства всеобщим достоянием нации и человечества, выражают возмущение санкциями правительства, которое посягает не только на человека, но и на созданное им художественное произведение».

Луи Арагон выступил с заявлением, в котором он отказывается от своего поста вице-президента общества «Писателей-борцов», так как эта организация одобрила правительственные меры против подписавших «Манифест 121».

Актриса Лолэ Беллон направила дирекции радио и телевидения письмо следующего содержания:

«Я не смогу появляться на сцене или на экране телевизоров, пока мои товарищи артисты и французские писатели будут подвергаться гонениям из-за своих убеждений. Я хочу, как и все французы, быть свободной, думать и говорить то, что я считаю справедливым, не ощущая страха потерять работу».

Африканская театральная компания Грио отказалась участвовать в передаче парижского радио

«Молодежь мира» и вообще работать на радио «до тех пор, пока эти правительственные меры не будут отменены».

Даже консервативная лондонская газета «Таймс» не могла скрыть своего недоумения: «Меры, принятые французским правительством, только обескураживают друзей Франции... Обращение к драконовым методам, лишающим людей средств к существованию,— вот поступок, который не послужит величию нации, считающей себя цивилизованной».

Движение протеста объединяет во Франции студентов и профессоров, звукооператоров и киноактеров. На их стороне общественное мнение всей трудовой Франции.

Одной из атак в общем наступлении на свободу мысли и творчества во Франции было также запрещение цензурой фильма Жана-Люка Годара «Солдатик». Как сообщает газета «Леттр франсэз», власти угрожают режиссеру высылкой из Франции (Ж.-Л. Годар — швейцарский подданный).

Запрет мотивирован тем, что «в момент, когда вся молодежь призвана отбывать воинскую службу и сражаться в Алжире, трудно допустить, чтобы иное отношение могло быть изложено, проиллюстрировано и, в конце концов, оправдано. В уста исполнителя вкладываются слова, в которых действия Франции в Алжире представлены лишенными всякого идеала, тогда как причина восстания защищается и возвышается».

Жорж Садуль по поводу этого запрещения писал, что «все французское кино, если оно не хочет быть задушенным как искусство, должно объединиться в единый фронт, без различия между поколениями или течениями, против этой меры и подобных угроз».

Тень свастики

«Зверства нацистского режима окружаются ореолом легенды вместо того, чтобы служить постоянным напоминанием об издевательствах человека над человеком»,— пишет английский журнал «Филмс энд филминг». У журнала есть основания для подобных высказываний, ибо на Западе эта тенденция за последнее время проявляется все сильнее.

В начале 1960 года зарубежная пресса сообщала, что английская цензура запретила демонстрацию в Англии антифашистских немецких документальных фильмов «Отпуск на Зильте» и «Операция «Тевтонский меч», которые разоблачают фашистских главарей, по сей день здравствующих и процветающих в Западной Германии. Цензор мотивировал свое запрещение тем, что «фильмы содержат клеветнический материал о живых людях». К такому вердикту всякие комментарии кажутся излишними.

Далее английский журнал «Сайт энд саунд» сообщал о том, что Британский киноинститут пригласил бывшую нацистку Лени Риффеншталь — одну из фавориток Гитлера, поставившую в годы нацистского режима пропагандистские фильмы «Триумф воли» и «Олимпия»,— для чтения лекций о ее работе в кино. Только под давлением общественного мнения руководители института были вынуждены отменить это приглашение.

Рассказав всю эту невеселую историю, журнал иронически добавил, что, пока бушевала эта маленькая буря, в английских кинотеатрах широко показывался фильм «Презренная девушка», поставленный режиссером Вейтом Харланом, бывшим в свое время одним из активных нацистов. (В 1939 году он поставил фильм «Еврей Зюсс»—один из реакционнейших, антисемитских фильмов.)

«Тень свастики» — так назвал журнал «Филмс энд филминг» подборку статей на эту тему. Подчеркивая, что нельзя забывать о зверствах нацистов, журнал рассказывает историю гибели в фашистском концентрационном лагере немецкого актера и режиссера Курта Геррона, в начале тридцатых годов высмеивавшего Гитлера со сцены мюзик-холла.

В следующей статье из этой подборки журнал рассказывает о том, как прогрессивный кинематограф борется с растущей опасностью возрождения фашизма. Известный американский режиссер Стенли Крамер (поставивший картины «Бегство в кандалах», «На берегу» и другие) сейчас работает над художественным фильмом «Процесс в Нюрнберге». Композиционно картина будет построена так, что сцены суда будут перемежаться кадрами, показывающими зверства и преступления нацистов. В работе над фильмом Крамер предполагает широко использовать материалы хроники.

В том же номере журнал сообщает, что на Венецианском фестивале 1960 года большой успех имел фильм молодого итальянского режиссера Флорестано Ванчини «Долгая ночь 43-го года».

Действие картины происходит в 1943 году в фашистской Италии. По приказанию Аретузи, одного из главарей чернорубашечников, больного старика вытаскивают из постели и вместе с девятью другими заложниками убивают прямо на улице в «наказание»

за покушение на жизнь другого фашистского главаря, подготовленное самим Аретузи. Сын погибшего Франко, вместо того чтобы мстить за отца, малодушно бежит в Швейцарию. Проходит пятнадцать лет. Вернувшись в родной город вместе с женой, Франко случайно встречается в баре с Аретузи. «Кто этот человек?» — спрашивает молодая женщина. «Он когда-то был одним из фашистских главарей в этом городе, — отвечает ее муж.—Но в общем он хороший парень». И покидая бар, он спокойно проходит с женой мимо того места, где был убит его отец.

Рассказанные эпизоды фильма, сделанного в жанре тонкой сатиры, как нельзя лучше разоблачают основную тенденцию, которая за последнее время стала господствующей в пропаганде капиталистических стран Запада,—стремление заставить людей забыть об ужасах фашизма.

Признания бизнесмена

На Западе очень много и охотно пишут о звездах экрана, меньше о режиссерах и почти никогда — о продюсерах. Особенно о закулисной механике этого «промысла». А механика кинобизнеса весьма поучительна.

Парижский журнал «Эспри» опубликовал интервью с молодым продюсером Рене Тевене, прошедшим путь от агента по рекламе до предпринимателя крупного масштаба. Своим подробным и достаточно откровенным рассказом Тевене вольно или невольно приподнимает завесу над секретами кухни буржуазного кинопредпринимательства.

Служивший агентом сначала по рекламе, а затем по «контактам», Рене Тевене поясняет, что это такое.

«Агент по контактам — это связной между прессой и штабом продюсера. Мы фабриковали для фоторепортеров разные шутки, организовывали интервью. Журналистам неинтересно смотреть, как снимается фильм. Им подавай что-либо позанятнее, всякие происшествия на съемках и т. п. Мои функции заключались в том, чтобы поставлять подобные идеи... Это занятие скоро начало мне надоедать. Впрочем, оно помогло мне завязать полезные связи и понять, что к чему... Потолкавшись среди киноде́льцов, я скоро стал разбираться, как обделываются дела...».

Пройдя ступени администратора и директора картины, Тевене в 1954 году ухитрился почти без денег выпустить свой первый художественный фильм «Черная серия».

Отвечая на вопрос, как ему это удалось, Тевене рассказал:

«Ни один банкир не одолжит вам денег под будущий успех картины. Поэтому для начала вы должны получить гарантию минимальных сборов у прокатчика—гарантию, которая даст вам средства для съемок».

Такую гарантию во Франции может предоставить прокатчик, заинтересованный в том, чтобы тот или иной продюсер предоставил ему, а не конкуренту прокат его будущей картины.

«Вы идете к прокатчику и говорите ему: «Я готовлюсь к съемкам фильма. Он будет стоить столько-то франков. Я хотел бы, чтобы вы им заинтересовались и гарантировали, что бы ни случилось, половину этой суммы». Предположим, это фирма «Гомон». Я иду туда и говорю, что пригласил сниматься г-жу Лоллобриджиду или г-жу Бардо. У меня есть сюжет и режиссер, нужен только прокатчик. Там мне говорят: «Хорошо, нас это интересует». Тогда я говорю: «Дайте мне один или полтора миллиона, гарантированные прокатом во Франции». «Гомон» изучает сценарий. Возможно, до этого какой-то фильм с Бардо не имел успеха. Тогда мне говорят: «Миллион дать не можем. Доходы падают, слишком большой риск». Тем хуже. Напротив помещается фирма «Патэ». Иду туда: «У меня Бардо, нужно 1200 тысяч франков и т. д.». Допустим, что тут согласны и дают гарантию. Таким образом, вы имеете ваш «гарантированный минимум», который существенно уменьшает риск и является векселем для финансирования постановки».

Рене Тевене весьма наглядно показывает, какую роль в производстве фильмов играют прокатчики, особенно для небогатых фирм и продюсеров. Именно эта зависимость от гарантий прокатчиков и дает последним возможность фактически регламентировать национальную художественную продукцию.

«Получив подпись прокатчика, вы идете к банкиру. Если банкир доверяет подписи прокатчика и поверит в ваши планы, он даст аванс». Но убедить его во всем этом, подчеркивает Тевене,— дело продюсера, дело его красноречия и «гипнотического таланта».

Приступая к постановке своего первого фильма «Черная серия», Рене Тевене нашел своеобразный «ход». В 1954 году популярностью у определенных кругов читателей пользовался ряд детективных романов, издаваемых Галлимаром, — «Черная серия». По некоторым из них уже были сняты фильмы. Но само название серии в качестве названия фильма, по мнению Тевене, поднаторевшего в рекламе, могло сыграть немалую роль.

«Я совершенно потряс издателя Галлимара, когда предложил ему продать мне не произведение, не название произведения, а название серии. Ничего подобного он еще не видел и продал мне это право. Я обязывался крупными буквами указать в рекламе: «По специальному разрешению издательства «Галлимар», — что уже само по себе было официальным признанием моего фильма».

Так я оказался с названием, но без сюжета, без режиссера, без актеров и без денег. Но у меня было название, и я стал искать подходящий сюжет. Я познакомился с ассистентом, ныне режиссером, Пьером Гаспаром-Ют, который предложил мне свой сценарий. Я пришел к Патэ-прокатчику с сюжетом и названием и сказал: «Я снимаю «Черную серию». Сценарий Пьера Гаспара-Ют».

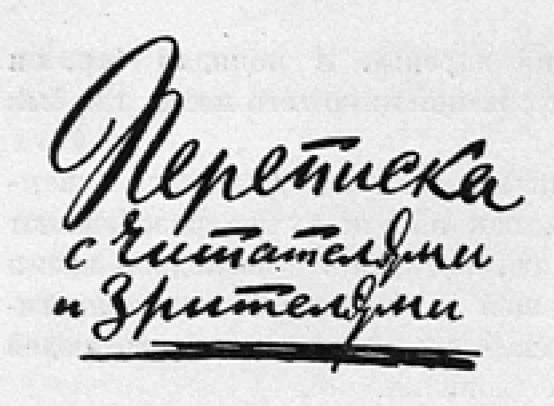
И Тевене получил деньги, будучи лаконичен, почти как Остап Бендер, ограничившийся заявкой из одного слова: «Шея». Но то было в сатирическом романе, а рассказанное продюсером происходит в реальной действительности.

«Я снял свой фильм, как мог, с Анри Видалем в главной роли, ибо он был тогда в длительном простое и не снимался во Франции два года. После «Черной серии» он опять пошел в гору. Эрик фон Штрогейм стал моим вторым актером. Вышло это смешно. Я искал людей, которые бы ничего не стоили, а Штрогейм нигде не снимался. Я спросил его секретаря: «Согласен ли г-н Штрогейм сняться в небольшой роли в фильме и каковы его условия?» Тот ответил: «Да, может, но условия г-на Штрогейма не менялись с 1937 года». Это значит: 1 млн. франков в день. Я пошел на это, сняв все сцены с ним за два дня и работая с половины девятого утра до восьми вечера...»

«Черная серия» имела коммерческий успех. Рене Тевене выпустил еще несколько картин. Сегодня это один из самых преуспевающих молодых продюсеров Франции. Он даже рискнул дать деньги Полю Павьо для постановки его отнюдь не кассового фильма «Панталаскас». Но основной линией «художественной политики» Рене Тевене остается извлечение прибылей. И он, не стесняясь, говорит об этом:

— Я не моралист, я фабрикую продукцию, называющуюся «фильм».

А. БРАГИНСКИЙ



Подумаем о кооперировании студий!

Социалистическая система ведения хозяйства дает огромные преимущества в области комплексного развития производства. Но как слабо еще используются эти преимущества в кинематографии и родственных ей областях!

В республиканских центрах и некоторых крупных городах существуют рядом несколько студий: студия художественных фильмов, студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов, телестудия, радиостудия. И каждое такое сравнительно небольшое предприятие имеет собственные совершенно аналогичные по своему назначению цехи и отделы: цех обработки пленки, фотоцех, цех звукотехники, осветительный, электромеханический, цех декорационных сооружений с деревообрабатывающей мастерской, цех монтажный, цех съемочной техники, съемочные павильоны, ателье для озвучания, склады пленки, фильмотеки, оборудование для выездных съемок и звукозаписи (тонвагены, передвижные электростанции) и т. п. Это желание иметь хоть и мелкий, несовершенный, но «свой» цех на каждом предприятии дорого обходится государству.

Студии в своей работе часто дублируют друг друга. На одно «событие» выезжает пять бригад от разных студий с аналогичным оборудованием, они мешают друг другу при съемках и записи, требуются большие затраты на командировки, износ техники и т. д. Большое скопление людей с аппаратурой порой просто мешает проведению съездов, совещаний. А ведь во многих случаях можно было бы поручить одной бригаде выполнить задания разных студий. Кстати, иногда уже так и делают: телестудии и студии кинохроники объединяют свои усилия, и это идет только на пользу тем и другим.

С дальнейшим развитием производства непроизводительные расходы на параллельно проводимую работу еще более увеличатся.

В Минске, например, строится студия художественных фильмов, намечается перспективное развитие телестудии с достройкой павильона, ателье, расширением цехов и приобретением техники, ведутся проектные и строительные работы по сооружению Дома радио, причем в нем проектируется такое же тонателье, как в новой киностудии, аналогичные цехи. Планируется строительство студии научно-популярных и хроникально-документальных кинофильмов. Разве при этом большая доля государственных средств не будет затрачена напрасно? Ведь в проектах каждой студии предусматривается строительство аналогичных цехов и отделов!

Другие отрасли народного хозяйства уже преодолели эту вредную разобщенность. Было время, когда каждое издательство имело свои типографии. А теперь государство строит крупнейшие типографии, полиграфкомбинаты, обслуживающие десятки издательств и газет.

Система совнархозов позволяет иметь один литейный, или термический, или заготовительный цех на несколько заводов, соответственно укрепить и оснастить их новой техникой, поточными линиями, высокой механизацией, позволяет создать мощные конструкторские бюро. Иначе нельзя добиться высокой интенсивности использования оборудования и высокой производительности труда.

В целях лучшей организации производства, экономии государственных средств, повышения ответственности и материальной заинтересованности работников нам представляется целесообразным принять следующую организационную структуру студий в республиканских центрах и крупных городах:

1. Единая кинотелерадиофабрика (база), которая должна иметь полный комплекс производственных цехов и отделов для съемок, озвучания и печатания копий кино- и телефильмов всех видов, телесъемок, радиопередач, записи звука. В производственную базу также входит комплекс съемочных павильонов, тонателье, спецателье, коллекторов, дубляжных залов и т. д., которые обслуживаются группами соответствующих аппаратных.

Производственная база работает на хозрасчете с самостоятельным балансом.

2. Творческие объединения:

а) по выпуску художественных фильмов,
б) хроникально-документальных и научно-популярных фильмов,
в) по телепередачам,
г) по радиопередачам и т. д.

Эти организации должны работать также на хозрасчете с самостоятельным балансом. Они заключают договоры с фабрикой на производство соответствующей продукции согласно утвержденному Министерством культуры (или соответствующим ведомством) плану или заданиям директивных органов.

3. Общие отделы для всех творческих объединений и производственной базы студии (актерский отдел, редакторский и другие).

Преимущества такой структуры огромны. Экономия средств составит миллионы рублей за счет перспективного строительства всего комплекса в одном месте (каждый цех строится в единственном числе для всех студий, то же — с ателье, складами, подсобными помещениями) и миллионы рублей ежегодно за счет эксплуатационных расходов, сокращенных штатов, за счет создания комплексных бригад для выездных съемок и записей, повышения интенсивности использования техники и производственных площадей (ателье), механизации крупного производства и внедрения унифицированной техники и т. д. — всего сразу не учтешь!

При этом увеличится возможность внедрения высокой механизации, передовой технологии, контроля за производством со стороны научно-исследовательских лабораторий, усовершенствования техники и т. д.

За счет налаженной работы цехов, их оснащенности, передовой технологии резко сократятся сроки производства.

Улучшится возможность маневрировать универсальным оборудованием, техникой для обеспечения съемок отдельных фильмов и других работ.

Увеличится возможность маневрирования кадрами, повышения деловой квалификации творческих, инженерно-технических работников и рабочих.

Повысится ответственность, с одной стороны, творческих объединений за своевременный запуск и окончание фильма, за выполнение плана по метражу за рабочий день и т. д., а с другой стороны — фабрики за своевременное обеспечение съемочных групп техникой, соблюдение плановых сроков производства и т. д.

Кроме того, будущее кинотехники и техники телевидения настолько взаимосвязано (внедрение магнитной записи изображения и т. д.), что на повестку дня встает вопрос о выпуске унифицированного оборудования, объединении научно-исследовательских разработок и т. д.

В виде опыта хорошо было бы на базе строящейся студии художественных фильмов в Минске создать первое такое производственное и творческое объединение студий. Для этого необходимо лишь расширить выделенную для застройки площадь (возможность такая имеется) и дать задание проектному институту Гипрокинополиграф внести необходимые изменения в проект.

В. НЕВСКИЙ,
главный инженер киностудии «Беларусьфильм»
г. Минск

Исчерпаны ли возможности кинопанорамы?

Почти три года прошло после появления первых панорамных кинокартин в нашей стране. Растет сеть кинотеатров, создаются новые фильмы. Таким образом, советское панорамное кино уже имеет как бы свою историю, из которой можно сделать кое-какие выводы на будущее. Однако некоторые товарищи склонны считать, что у этого нового вида кинозрелища нет будущего и что кинопанорама зашла в тупик. Так или это?

С волнением ожидали мы выхода в свет панорамного фильма «Широка страна моя...» (режиссер Р. Кармен). И он не разочаровал нас. О нем много писали, отмечая достоинства и недостатки, без которых, естественно, трудно обойтись на первых порах.

Нельзя забыть первые кадры фильма, глядя на которые трудно было отделаться от впечатления, что вы мчитесь в автомобиле и встречный ветер освежает ваше лицо. Во всяком случае, впервые это необычное «панорамное чувство» мы испытали от фильма «Широка страна моя...».

Мы переносились из одного конца страны в другой, знакомились со многим. Все выразительные средства фильма направлены были на то, чтобы зритель почувствовал себя участником происходящего на экране.

Этот первый панорамный фильм, при всех его технических и художественных недостатках, выдержал испытание временем и завоевал признание зрителей не только у себя на родине, но и за рубежом.

Вскоре вышел второй панорамный фильм «Волшебное зеркало» (авторы Л. Кристи и В. Комиссаржевский). Заметно, что авторы его стремились к еще большему разнообразию. Кроме видовых и документальных кадров они ввели мультипликацию, различные танцы, сцены народных праздников, использовали классическую музыку. Улучшилось качество изображения. При съемке старательно избегались такие ракурсы, при которых резко искажается линия горизонта, что случалось в фильме «Широка страна моя...».

Однако жизнь показала, что фильм «Волшебное зеркало» не явился шагом вперед по сравнению с первым панорамным фильмом.

В чем же просчет авторов? Нам кажется, что в «Волшебном зеркале» утерян главный козырь кинопанорамы — стремительный темп действия. Фильм перегружен статичными кадрами и чересчур пространным дикторским текстом.

В первом фильме бо́льшая часть планов снята с движения, и кинокамера быстро переносит зрителя из одного конца страны в другой, не надоедая ему скучным и долгим текстом. Стихи хорошо поддерживают этот темп.

«Волшебное зеркало» задумано как лирическая сказка, очень похожая на ту, которую рассказывают детям перед сном. Поэтому всему фильму присуща камерность. Такая лирическая форма рассказа хорошо бы звучала с экрана телевизора в уютной квартире. А ведь в зрительном зале — около тысячи человек.

В фильме «Широка страна моя...» мы просто садились в самолет или автомобиль и путешествовали по стране, знакомились с людьми, с их делами, с их заботами, отдыхали вместе с ними — и все это было интересно и увлекательно.

В «Волшебном зеркале» простые и понятные вещи зачем-то понадобилось оснащать сказочной формой, и стало скучно.

Значительное место в фильме занимают танцы, их много. Дан также большой концертный номер. Это становится утомительным, темп теряется, контакт со зрителем нарушается.

Исключение представляет русский танец. Жизнерадостная, стремительная пляска как нельзя лучше отвечает возможностям панорамного кино.

После долгого перерыва появился, наконец, панорамный фильм «Час неожиданных путешествий», однако он оказался уже явным шагом назад.

Прежде всего он производит впечатление незаконченного и наспех выполненного произведения. Сделан он коллективом, создавшим и «Волшебное зеркало». И здесь авторы не отказались от камерности, а пошли еще дальше. Они создали еще более

баюкивающую обстановку. Зимним вечером у камина несколько молодых людей от нечего делать рассказывают друг другу о своих родных местах. После такого вступления и начинаются панорамные иллюстрации к их рассказам.

Рассказы следуют один за другим без какой-либо внутренней связи. Повествование ведется так же неторопливо и монотонно, как в «Волшебном зеркале», камера нередко также статична. Правда, введены новые точки съемки: с ревущего вертолета, от которого к концу фильма болит голова, с верблюда или с ослика.

Крайне скупо рассказано о рыбаках-черноморцах: стоят трое застывших рыбаков и, боясь пошевелиться (дабы не выйти из кадра), о чем-то перешептываются; потом несколько рыбацких судов покачивается на «штормовых» волнах, не удаляясь от живописного курортного берега; крупным планом даны рыбачьи сети на палубе; снова суда в строю, как на параде, режут килями волны — вот и весь рассказ о черноморцах.

Некоторое оживление вносят изобретательно снятые мотогонки, катание на катерах и водных лыжах. Непонятно только, почему, рассказывая о Риге, показывают мост через Москву-реку.

Едва ли не самое удачное место в фильме —ленинградские белые ночи. Это действительно красиво и поэтично...

Только зачем же, вспоминая о Медном всаднике, понадобилось всовывать в кадр бутафорскую голову всадника, «скачущего» на фоне вполне реальных ленинградских улиц? Нам кажется, что намного эффектнее было бы просто промчаться по пустынным ночным улицам, дополнив впечатление стихами, музыкой и звоном копыт, то есть оставить все, как есть, но убрать эту несуразную голову. Неужели у зрителей так бедна фантазия?

В фильме немало изобретательно снятых кадров. Романтикой овеяны виды Алтая и пустыни Кара-кум. Но все они не охвачены внутренней единой связью и остаются просто красивыми иллюстрациями к довольно слабым рассказам у камина. Эти иллюстрации можно рассматривать в любой последовательности — ничто от этого не изменится.

Так как все эти рассказы уместились в 35 минут демонстрации, срочно нужно было создать какой-нибудь спасительный «довесок» минут на двадцать, чтобы вместе с ним фильм оправдал хотя бы свое название: «Час неожиданных путешествий».

И вот был спешно сочинен сценарий «В полете на вертолете».

О том, что этот сюжет был написан и снят наспех, нетрудно догадаться, просмотрев фильм,— он говорит сам за себя.

Киев — этот город-сад, который так чудесен весной и летом, — снят осенью, когда листья уже опали, пляж опустел и закрылась выставка передового опыта.

С показом Москвы дело обстоит не лучше. Один мост у нее «украли», выдав его за «рижский», другой мост заменили разрисованной фотографией, забыв, что это — кино, да еще панорамное, где все фальшивое увеличивается многократно.

И тем не менее сюжет «В полете на вертолете» имеет большое принципиальное значение. Ведь это первая попытка создать игровой панорамный фильм. И она утверждает, что художественные панорамные фильмы делать можно и нужно.

Желательно, чтобы первый художественный фильм имел острый, занимательный сюжет и был по возможности комедийным. Ведь известно, что хорошую кинокомедию хочется посмотреть еще раз, а это очень важно для панорамных кинотеатров, которые ощущают острую нехватку зрителей из-за отсутствия новых фильмов. У кинопанорамы найдутся новые выразительные средства и для воплощения героических тем.

И уж, конечно, нельзя отказываться от панорамных эффектов. При создании художественных панорамных фильмов нужно смелее экспериментировать. Панорамная система дает возможность изменять форму и размеры изображения в соответствии с характером показываемой сцены. Например, можно использовать только центральный экран, затемняя боковые.

Последний по счету панорамный фильм — «Цирковое представление» (режиссер Л. Кристи) — доказал, что панорама имеет богатые возможности.

По своему содержанию этот фильм отличается от всех предыдущих. Здесь нет ни одного пейзажа и тем не менее — это настоящий панорамный фильм. Для него характерен точно найденный «панорамный темп», он содержит достаточное количество панорамных эффектов и отличается даже своеобразным панорамным монтажом.

Фильм пользуется большим успехом, и скептики вынуждены приумолкнуть.

Панорамное цирковое представление имеет огромное преимущество перед обычным представлением в цирке. Зритель имеет возможность почувствовать себя не только зрителем, но и исполнителем того или иного номера: летать на головокружительной высоте под куполом цирка, кувыркаться по арене, войти в клетку к хищникам. Зритель кинопанорамы имеет все эти преимущества благодаря монтажу, крупному плану, разнообразным ракурсам и точкам съемки. При всем этом сохраняется документальная достоверность исполняемых номеров.

Авторы фильма отказались комментировать каждый номер в отдельности, а дали все сведения об исполнителях в заглавных титрах. Разнообразные номера сменяют друг друга беспрепятственно, не снижая темпа действия, не нарушая целостности произведения. Хорошо найдены переходы от одного номера к другому. Все это говорит о том, что авторы вдумчиво, творчески подошли к созданию фильма, сделали не механический перенос на пленку циркового представления, а настоящее оригинальное произведение.

Большим успехом пользуются веселые сцены с участием Олега Попова. Он уже не впервые появляется на экране, но только в этом фильме всесторонне раскрылось блестящее дарование этого «солнечного клоуна». Олег Попов — главное действующее лицо в фильме, он является как бы посредником между зрителями и артистами на экране.

Музыка фильма (композитор А. Флярковский) очень выразительна и всегда дополняет и усиливает впечатление от происходящего на экране. Ведь в цирке роль музыки всегда определенна — она дает нужный темп и ритм исполняемому номеру.

Сделана попытка осуществить комбинированную съемку: Олег Попов танцует на канате сразу в трех образах, на всех трех экранах одновременно. Таким образом давно известный номер Олега Попова получил новое, оригинальное воплощение.

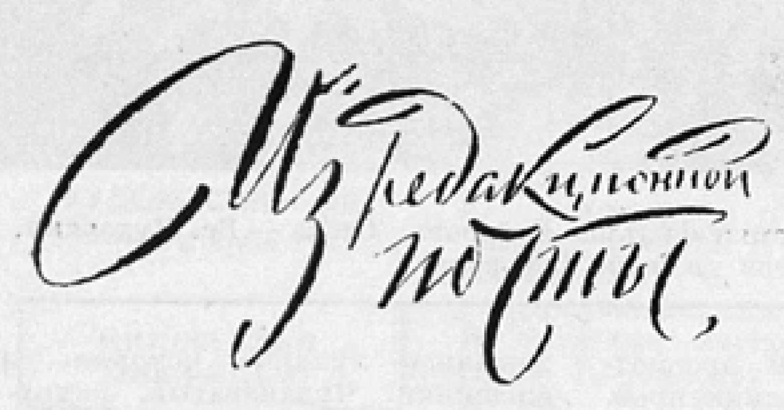
Финал фильма производит особенно сильное впечатление. Бешеная скачка джигитов сменяется не менее стремительным полетом спутника под куполом цирка. И без того высокий темп достигает в финале предельного напряжения.

Итак, создано уже четыре полнометражных панорамных фильма и один короткометражный.

Видовые фильмы, фильмы-концерты, фильмы-представления — вот жанры, в которых кинопанорама уже зарекомендовала себя с лучшей стороны. Но это еще далеко не предел, хотя достигнуто многое. Экран кинопанорамы ждет художественных фильмов. Его огромное полотно готово отразить грандиозные дела и смелые мечты наших современников — строителей коммунизма и завоевателей космоса.

г. Сталино

В. ЛЯСКАЛО,
инженер



Читатель нашего журнала П. Поляков из Красноярска прислал в редакцию большое письмо с разбором фильма «Мичман Панин». Считая этот фильм в целом удачной работой, тов. Поляков высказывает ряд критических замечаний по поводу режиссерского решения некоторых эпизодов. Сравнивая фильм со сценарием, опубликованным в нашем журнале (1959, № 11), тов. Поляков считает изменения, внесенные в последующий вариант, неоправданными. Он, в частности, недоумевает, почему в фильме опущено посвящение. «Это небольшое вступление,— пишет тов. Поляков,— заставило бы зрителя посмотреть другими глазами на приключения мичмана Панина. Ведь не все наши зрители читают журнал «Искусство кино» и не все знают, что прототипом Панина является ныне здравствующий тов. Панюшкин».

●

Ю. Сытов (Сахалинская обл.) с сожалением замечает, что многие актеры кино, удачно сыгравшие однажды ту или иную роль, долгое время не появляются вновь на экране.

●

Читательница Чихарева из Норильска присоединяет свой голос к статье И. Пырьева «Актеру — честь и слава!»

«У нас много хороших актеров,— пишет тов. Чихарева,— но как часто они до удивления однообразны. И создается впечатление, что они очень невзыскательны к себе, соглашаясь сниматься в тех ролях, которые не подходят к их творческому диапазону».

●

Создавать силуэтные мультипликационные фильмы по образцу картины «Черт и молотильщик» (ГДР) предлагает М. Кузнецов (Рязанская обл.). «Работники кино могут быть уверены в том, что теневое кино приобретет массу своих поклонников не только у детей, но и у взрослых зрителей».

●

«Почему за последние полтора года ни в одном новом фильме нет ни одной запоминающейся песни?»—пишет Л. Стрижнева из пос. Печенги, Мурманской области. Читательница называет ряд фильмов, «в которых песни были чудесные, они и до сих пор поются в нашем народе».

●

Тов. Виноградов (Ленинград) предлагает устроить всесоюзный фестиваль лучших фильмов, выпущенных с начала развития советской кинематографии.

Он пишет: «Всем, я думаю, было бы интересно посмотреть лучшие фильмы таких режиссеров, как С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Я. Протазанов и другие».

●

Редакция «Искусство кино» после публикации сценария «Скованные цепью» получила много писем, в которых читатели спрашивают, будет ли демонстрироваться на наших экранах фильм, поставленный по этому сценарию. Мы обратились с этим вопросом в «Совэкспортфильм» и получили следующую справку: фильм режиссера Стенли Крамера «Скованные цепью» официально запрещен госдепартаментом для экспорта в страны социалистического лагеря.

●

Серьезные претензии в адрес конторы кинопроката Бердянска (Запорожская обл.) высказывает в своем письме житель этого города Б. Мышков. Он справедливо возмущается тем, что многие зрители не имели возможности посмотреть «Судьбу человека» и «Поэму о море», в то время как «Фанфары любви» уже по нескольку раз демонстрировались в кинотеатрах города.

Календарь истории кино

ЯНВАРЬ 1941 ГОДА



Рабочий момент съемки фильма «Суворов». Слева — Вс. Пудовкин, справа — Н. Черкасов (в роли Суворова)

Фильм «Суворов» появился на экране в январские дни 1941 года. Его сценарий написан Г. Гребнером и Н. Равичем. Фильм был поставлен Вс. И. Пудовкиным совместно с М. И. Доллером. В главной роли снимался...

О том, кто снимался в роли Суворова, и хочется рассказать в этой заметке.

Долго шли поиски исполнителя роли Суворова. Сорежиссер Вс. Пудовкина М. Доллер, отличавшийся исключительным даром обнаружения нужных актеров, вел эти поиски на широком фронте.

Задача была трудная. Сценарий в соответствии с данными новейших исследований советской исторической науки рассеивал старое, привычное, примитивное представление о Суворове как о добродушном старичке, чудаковатом «отце-командире». Краски своеобразия этого человека остались, но внутренняя сущность образа стала несравненно более сложной. Речь шла о человеке большой политической мысли, огромного военного таланта, о великом патриоте, энергичном, деятельном противнике прусских методов оболванивания армии.

Сценарный замысел требовал исполнителя, обладающего широкими возможностями воссоздания резко очерченного, самобытного характера. К тому же нельзя было отказаться от портретного сходства — ведь облик Суворова был превосходно знаком широчайшему кругу будущих зрителей. Их нельзя было разочаровать внешним несоответствием и тем посеять недоверие к образу героя фильма.

И вот, вспоминают очевидцы, наступил день, когда члены Художественного совета «Мосфильма» были приглашены просмотреть результаты актерских проб. Предстояло высказать соображения о трех кандидатах. Были названы их фамилии: Скоробогатов, Ванин, Черкасов. При упоминании последней фамилии возникло небольшое замешательство: с ней связывалось представление о превосходном актере, прославившем себя в ролях Полежаева, царевича Алексея, Паганеля. Но как же с внешним сходством?

Начался просмотр. Первым предстал в образе Суворова К. Скоробогатов. Это была хорошая проба. Актер не был похож, но играл уверенно, мягко. Кроме того, чувствовалось, что не все возможности грима использованы. Словом, с некоторыми оговорками, это был возможный кандидат.

Затем смотрели В. Ванина. Сразу же стало ясно, что он гораздо ближе к сценарному образу и что его наружность легче будет приблизить к внешности Суворова. К тому же это был великолепный характерный актер, и даже те несколько слов, движений и жестов, которые были запечатлены в пробе, внушали уверенность в интересной трактовке роли. Казалось, что Ванин и будет, по-видимому, играть Суворова.

Потом... потом возникло чудо: на экране появился Суворов. Да, да. Именно он, живой, подлинный. Он был таким, каким запомнился по художественным полотнам и гравюрам. Небольшого роста, стройный, подвижный, он устремлял на зрителя взгляд умных глаз, в которых иногда зажигались лукавые искорки и смешинки. Чудаковатый, нахохленный, он внезапно менялся, становясь повелительным, исполненным непреклонной решимости и воли. Актер был весь в эпохе. Даже как-то трудно было представить, что человек, воплотившийся в образ этого персонажа, живет в наши дни, среди нас.

Так рассказывают о своих впечатлениях те, кто видел пробы Черкасова — Николая Петровича Черкасова, артиста Московского драматического театра имени Баумана, по праву разделившего добрую долю славы своего тезки и однофамильца.

Таким же сохранился образ полководца для зрителя и в фильме. Но, разумеется, работа Черкасова с Пудовкиным — тонким и умным другом актерского творчества — способствовала развитию и совершенствованию основы образа, заложенной в пробе.

Пользуясь превосходными данными Черкасова, Пудовкин сумел с огромной убедительностью раскрыть противоречия между прямым, честным и благородным полководцем и павловским двором с его интригами, мелочными интересами, тщеславием и лицемерием.

Прошло двадцать лет с момента появления на экране патриотического, волнующего фильма. Все это время он продолжал быть одним из любимых, близких нашему зрителю произведений большого киноискусства. Он и теперь идет на экранах нашей страны, не утратив своей молодости и боевой силы.

В. Н.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Ловцы губок», 8 ч.

Сценарий Г. Севастикоглу по мотивам рассказа Н. Каздаглиса «Водолаз»; режиссер-постановщик М. Захариас; главный оператор Г. Егиазаров; художник-постановщик А. Фрейдин; композитор Э. Оганесян; звукооператор В. Лещев; режиссер Э. Пырьев; оператор А. Панасюк. Комбинированные съемки: оператор Г. Зайцев, художник С. Зябликов.

В ролях: Ленье — Н. Корниенко, Николос — Ю. Васильев, Петрис — О. Коберидзе, дядь Анестис — Г. Черноволенко, капитан Алимонос — М. Глузский, Бабурис — П. Павленко, Менелас — С. Белевендис, Дзеремес — В. Ферапонтов, Дядя Янгос — А. Кисляков, капитан Дедусис — Г. Бударов, Каврино — Саша Чесноков.

В эпизодах: Х. Пападимулис, Х. Смарагдас, Б. Светлов, Е. Ронский.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Пиковая дама» (по опере П. И. Чайковского), 11 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Васильев, С. Васильев, П. Вейсбрем, Р. Тихомиров, Б. Ярустовский; режиссер-постановщик Р. Тихомиров; главный оператор Е. Шапиро; оператор Н. Шифрин; главный художник И. Вускович; звукооператор Г. Эльберт; режиссер Н. Русанова; музыкальный консультант А. Дмитриев. Оркестр и хор Большого театра Союза ССР; дирижер Е. Светланов; хормейстер А. Рыжов.

В главных ролях: Германн — О. Стриженов (поет З. Анджапаридзе), Лиза — О. Красина (Т. Милашкина), графиня — Е. Полевицкая (С. Преображенская), Елецкий — В. Кулик (Е. Кибкало), Томский — В. Медведев (В. Нечипайло), Полина — И. Губанова-Гурзо (Л. Авдеева).

В ролях: А. Густавсон, И. Дарьялов, В. Косарев, А. Олеванов, Д. Радлов, Ю. Соловов, В. Цитта. Поют: В. Володин, В. Кираков, М. Решетин, В. Власов, Г. Шульгин, Л. Маслов, Н. Ярославцев.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Грозные ночи», 8 ч.

Авторы сценария: Г. Северский, В. Довгань, А. Курочкин; режиссеры-постановщики: В. Довгань, А. Курочкин; операторы: С. Горбачев, Ю. Малиновский; художник П. Славинский; композитор Ю. Щуровский; звукооператор Б. Голев; режиссер К. Жуковский.

В ролях: Кожухарь — Г. Карпов, Балашов — В. Стрижев, Зобнин — И. Жилин, Лина Зоренко — А. Дубровина, Александр Зоренко — А. Пазенко, Владимир Зоренко — Н. Коцюбинский, Шатров — П. Кашлаков, Андрей — И. Макогон, командир отряда — К. Музыченко, комиссар отряда — Д. Нетребин, Мауэр — С. Петров.

В эпизодах: В. Герцог, В. Доронин, Д. Капка, Г. Кирик, А. Карилловский, М. Криницина, К. Мизик, Ю. Прокопович, Е. Румянцев, С. Сорокатый, В. Фущич, А. Янельский.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«На пороге бури» (по мотивам первой книги романа В. Лациса «Буря»), 10 ч.

Автор сценария К. Исаев; режиссеры-постановщики: Ф. Калнынь, В. Круминь; оператор М. Рудзитис; главный художник Х. Ликумс; композитор М. Зариньш; звукооператор А. Патрикеева; режиссеры: А. Целмс, В. Брасла.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Жубур — Вольдемар Зандберг (дублирует В. Рождественский), Мара — Вия Артмане (И. Карташева), Силениек — Р. Мустапс (М. Бернес), Павулан — Я. Грантиньш (К. Николаев), Прамниек — В. Акуратерс (Ю. Прокопович), Юрис — А. Крейедбергс (Л. Давыдов), Айя — А. Лиедскалныня (О. Маркина), Вилде — Х. Лиепиньш (М. Глузский), Штейнерт — Н. Мурниекс (Б. Оленин), Ульманис — Р. Цепурниекс (В. Хохряков).

«Твое счастье», 8 ч.

Сценарий Т. Сытиной; постановка А. Неретниек; оператор Я. Целмс; композитор А. Скулте; звукооператор Г. Коротеев; режиссер Р. Горяев; художники: А. Майлит, Л. Милнаре, Я. Риба.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Велта Розе — Дзидра Ритенберг (дублирует А. Кончакова), Гунар Лиепа — Я. Кубилис (Б. Кордунов), Юрис Эгле — В. Казениек (О. Голубицкий), Эрдман — Я. Грантынь (А. Алексеев), Вадецкис — Н. Мурниек (М. Глузский), Гош — Р. Домбран (О. Мокшанцев), Вия — А. Спруде (М. Виноградова), Армин — Р. Лигер (Г. Юхтин), Зента — Р. Пуйкевиц (М. Крепкогорская), Валдис — Р. Цеплитис (Н. Сморчков).

В эпизодах: А. Бауман, А. Крауклис, Ч. Михневич, А. Мильберет, В. Оя, А. Салдум, Г. Яковлев, В. Петровский

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Растеряева улица» (комедия М. Нарокова по Глебу Успенскому), 11 ч.

Сценарий и постановка В. Рыжкова; оператор М. Волынец; художник В. Челышев; звукооператор В. Зосимович.

Роли исполняют: Захар Аппадистыч — А. Назнамов, Данила Григорьевич — С. Каюков, Маланья — С. Фадеева, Толоконников — Н. Рыжов, Балкаиха — В. Пашенная, Авдотья — Е. Турчанинова Леша — О. Хорькова, Вера — Е. Хромова, Михаил Иваныч — А. Дегтярь, Прохор — Б. Телегин, Притерпеева — Н. Обухова мастеровой — А. Сашин-Никольский, Федор Федорович — Т. Ванюков, лекарь — С. Чернышов, портной — А. Грузинский, учитель — П. Старковский, Уткин — С. Конов, Алистархов — А. Титов, Стеша — Н. Цветкова, Ваня — В. Пронин, Пискарева — В. Орлова, Сеня — В. Сверчков, Недосейкин — В. Игаров, Перепмойкин — А. Смирнов, Лизавета — В. Темкина, Глафира — Е. Рубцова, офицер — Д. Павлов, секретарь — М. Садовский, Капитон Иваныч — В. Головин, жандарм — В. Котельников.

В эпизодах: А. Антонова, В. Губанков, В. Виль, С. Калабин, Е. Ремейко, К. Михитаров, Н. Синякова, Н. Сивов, К. Токартевич, В. Каменский, И. Метельцев, Е. Кузнецова, А. Савкин, В. Долгова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Муха-цокотуха» (по одноименной сказке К. Чуковского), 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер - постановщик В. Сутеев; режиссер Б. Дежкин; режиссер цветного варианта Р. Давыдов; художники-постановщики: В. Никитин, Б. Дежкин; композитор А. Соколов-Камин; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Г. Филиппов, В. Карп, М. Восканьянц, А. Давыдов, О. Столбова, В. Зарубин.

●

«Светлячок» № 1, 1 ч., цветной.

Сценарий и постановка Д. Бабиченко по рассказам в картинках Н. Радлова; художники-постановщики: П. Репкин, В. Соболев; композитор Н. Богословский; оператор Е. Ризо; художники-мультипликаторы: В. Долгих, В. Караваев, Г. Караваева, В. Котеночкин, В. Пекарь, И. Подгорский, В. Попов, Э. Трескин.

●

«Петя-петушок», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Семенов, Э. Бочаров, А. Муратов; режиссер А. Голышев; оператор Н. Гринберг; художники-постановщики: И. Знаменский, В. Василенко; композитор Э. Колмановский; звукооператор Г. Мартынюк. Куклы и декорации выполнены В. Курановым, О. Масаиновым, Г. Лютинским, П. Гусевым, Н. Целиковым, В. Калашниковой, В. Черниховой, В. Алисовым под руководством Р. Гурова; мультипликаторы-кукловоды: В. Пузанов, Л. Жданов, С. Шилобреев.

●

«Прочти и катай в Париж и Китай» (по одноименному стихотворению В. Маяковского), 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер А. Каранович; автор сценария и художник - постановщик В. Курчевский; режиссер и оператор Т. Бунимович; композитор Е. Туманян; звукооператор Б. Фильчиков; художник В. Василенко; кукловоды: Б. Меерович, Л. Жданов, В. Шилобреев; куклы и декорации выполнены художниками О. Масаиновым, В. Петровым, М. Чесноковой, В. Асиловым, А. Дураковым под руководством Р. Гурова.

●

«Разные колеса», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский, звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Л. Резцова, Р. Миренкова, Т. Таранович, Ф. Хитрук, А. Петров, В. Карп, И. Давыдов, О. Столбова, А. Давыдов, Б. Чани, В. Долгих, И. Куроян; художники - декораторы: В. Валерианова, И. Светлица, Е. Танненберг, Г. Невзорова.

Роли озвучивали: И. Любезнов, Е. Понсова, М. Тархова, Г. Вицин, Ю. Хржановский.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Окно в небо» (по роману Миклоша Геренчери), 9 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Автор сценария Имре Вадас; режиссер Иожеф Киш; оператор Иштван Хильдебранд; художник Ференц Рутка; композитор Эмиль Петрович; звукооператор Ференц Лор.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Заргарьян; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют: Маргит Дайка, Лайош Немет, Иштван Станкаи, Шандор Щука, Атилла Лёте, Иштван Деж, Иштван СиЛади, Ласло Чекани, Ласло Банхиди, Манни Кишш, Жужа Гордон, Эва Пап.

Роли дублируют: Н. Никитина, А. Игнатьев, А. Генесин, Ю. Кротенко, К. Тыртов, В. Беляева, О. Маркина, О. Абрамов, Ю. Андреев, А. Юрьев, М. Крепкогорская, А. Алексеев.

●

«Воздушная почта», 2 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, г. Дрезден, ГДР.

Автор сценария Катя Георги; режиссер Клаус Георги; художник-постановщик Гейнц Шульц; оператор Ганс Шёне; композитор Гёрст Эйснер; звукооператор Герст Филипп; художники-мультипликаторы: Карл Зейдель, Эвелин Кёлер, Гельмут Баркоский, Клаус Георги.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Дюймовочка» (по мотивам сказки Ганса Христиана Андерсена), 2 ч., цветной.

Производство студии мультипликационных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Р. Томас, Г. В. Рентцов; режиссер Криста Вимер; художник - постановщик Гейнц Мюнстер; операторы: Вернер Баэнш, Манфред Лау; композитор Ганс Гендрик Вединг; звукооператор Герст Филип; художники - мультипликаторы: Х. Висмер, У. Виемер, В. Ренн, С. Рюгер, В. Гамахер, Р. Кнешке, Р. Иповитц, Г. Мюллер, В. Пауль.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Сестры на льду», 9 ч., цветной.

Производство Чанчуньской студии, Пятый творческий коллектив, КНР.

Сценарий: У Тао-ти, Фан Фа-лян; режиссер У Тао-ти; оператор Шу Сяо-янь; художник Ван Чун; музыка: Цзин Жуфэн, Цяо Ба; звукооператор Шен Янь-ли.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Дин Шу-пин — Лу Гуй-лан (дублирует А. Кончакова), Юй Ли-пин — Юй Чжун-цзин (Ю. Бугайова), Ван Дун-янь — Ян Гуан (Л.

Драновская), тренер Чэнь— Ли Я-линь (О. Мокшанцев), Ван Дун-чжоу —Бай Дэ-чжан (А. Кузнецов), Ли Сяо-лин — Линь Ин (З. Исаева), Ло Линь — Тай Хань (О. Голубицкий), мэр города — Ван Янь-шэн (В. Файнлейб), начальник цеха—Чжан Цзюй-гуан (В. Маркин), врач—Чжоу Вэньбин (М. Трояновский), мать Дин Шу-пин — Чжан Цзин (А. Заржицкая).

●

«Пионерская честь», 7 ч.

Производство студии «Корфильм», КНДР.

Автор сценария Квак Дюн Хен; режиссер Тю Ен Себ; оператор Ко Хем Гю; художник О Дин Хван; композиторы: Ким Рин Ук, Ким Чан Бен; звукооператор Ли Дя Хен.

Фильм дублирован на Одесской студии художественных фильмов. Режиссер дубляжа И. Новаков; звукооператор дубляжа В. Фролков.

Роли исполняют и дублируют: дедушка — Ким Дон Гю (дублирует А. Трусов), учитель—Ким Ен (А. Эстрин), парторг—Он Сен Де (В. Шульгин), мать Сеч Хо — Хон Ин Сун (Г. Короткевич), мать Дек Нама — Сон Бен Ок (З. Дьяконова), Ын Чир—Ким Хен Сик (Ю. Горобец), майор Фон — Цой Ун Бон (В. Балашов), майор Ли—Ким Се Ен (В. Терехов), Нам Су — Ким Дар Ен (В. Сирин), пионеры: Сен Хо—Вон Пхен (Витя Золотов), Дек Нам — Цой Ен Гир (Шурик Мильштейн), Киль Ен — Хван Чан Ук (Леня Бердичевский), Кома —Ким Ир Хен (Женя Коненкин), Ен Сук — Мин Бен Сук (Женя Демедчук).

●

«Веселый городок», 1 ч. цветной.

Производство студии кукольных фильмов, г. Тушино, Польша.

Автор сценария Стефания Завадзкая; режиссер Тереза Бадзян; художник кукол и декораций Халина Белинская; оператор Эугенюш Игнацюк; композитор Станислав Прушинский; звукооператор Ян Радлич.

Озвучен на русский язык на студии «Союзмультфильм». Режиссер А. Васильева; звукооператор Б. Фильчиков.

●

«О птичке, которая не хотела петь», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов, г. Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария Алиция Дрышкевич-Томашевская; режиссер Лекослав Мармалек; художник Мария Орловская-Габрысь; оператор Здзислав Познаньский; звукооператор Ян Радлич.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Наши ребята», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Ал. Струцяну, Михаил Попа; режиссеры: Георге Витанидис, Анастасия Ангел, операторы: Николае Джирарди, Аурел Костракевич; художник Оскар Хютнер; композитор Ион Василеску; звукооператор Бужор Суру.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют: Юрие Дарие, Флорентина Мосора, Григоре Василиу Бирлик, Марчел Ангелеску, Константин Тэпырдя, Костаке Антониу, Жюль Казабан, Фори Этерле, Александру Джугару, Дорин Дрон, Овид Теодореску, Мирча Константинеску.

Роли дублируют: М. Корабельникова, В. Баландин, В. Прохоров, А. Тарасов, А. Игнатьев, А. Фриденталь, Ч. Сушкевич, Б. Баташов, Я. Беленький, К. Янакиев, О. Голубицкий, А. Алексеев.

●

«Тайна шифра», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Думитру Карабэц, Теодор Константин; режиссер Лучиан Брату; оператор Константин Чиоботару; художник Штефан Марицан; композитор С. Саркизов; звукооператор А. Саламаниан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Уля — Эманоил Петруц (дублирует В. Прохоров), капитан Думитриу — Джо Майкан (А. Алексеев), генерал Войнеску — Александру Рэдулеску (Я. Беленький), капитан Смеу — Кирилл Экону (А. Фриденталь), Барбу — Стамате Попеску (Е. Радомысленский), Доробец—Джордже Мэруцэ (А. Карапетян), Тэлымбу—Михай Мереуцэ (В. Щелоков), Катерина — Анджела Киуару (Г. Фролова).

●

«Дети фронта», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Й. Новотный, К. Кахиня; режиссер Карел Кахиня; оператор Й. Иллик; композитор М. Вацек; звукооператор И. Ленок; художник по декорациям Ян Зазварка; художник по костюмам К. Постришеговский.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Франтик Буреш — Михал Коблиц (дублирует М. Виноградова), Марийка —Мария Магдоленова (Н. Крачковская), Крупка — Владимир Главатый (П. Винник), Пекарек — Владимир Меншик (В. Файнлейб), Геллер — Олдржих Мусил (Э. Геллер), Галло — Мартин Тяпак (О. Мокшанцев), Злоницкий— Станислав Ремунда (О. Голубицкий), Кубеш — Милослав Голуб (Я. Беленький), Содома — Милан Голубарт (В. Щелоков), Маралик — Богуш Загорский (В. Хохряков), Квачил — Франтишек Крагулик (А. Алексеев), Нетушилова — Эва Рокосова-Ироушкова (С. Холина).

В эпизодах: С. Складал, И. Тешик, Я. Роган, О. Жебрак, И. Нарента, Г. Голубова, Й. Вондрачек, Л. Троян, А. Черный, В. Гладик, И. Эинтлова, М. Мулач, А. Боровец, Я. Коутник и другие.

●

«Медведь и привидения», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Сценарий Новак по чешским народным сказкам; режиссер-постановщик Ярослав Мах; главный оператор Вацлав Гунька; композитор Франтишек Бельфин; художник Ян Зазворка; звукооператор Станислав Вондраш.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа А. Демидова.

Роли исполняют: Ярослав Марван, Аглая Моравкова, Иржи Папеж, Милош Недбал, Иржина Богдалова, Владимир Губер, Геда Маркова, Собеслав Сейк, Эман Фиола, Ярослав Войта, Йозеф Бейвл, Йозеф Кемр, Франтишек Филиповский, Ладислав Троян, Яна Андерсова.

Роли дублируют: Ф. Никитин, И. Давыдова, П. Кашлаков, Л. Колпакова, Ж. Сухопольская, С. Фесюнов, В. Григорьев, Н. Гаврилов, Л. Степанов.

●

«Наш Марин», 4 ч.

Производство «Зорафильм», г. Загреб, Югославия.

Авторы сценария: Драгутин Здунич, Озрен Милеуснич, Бранко Майер; режиссер Бранко Майер; оператор Дарио Бремец; звукооператор Федор Елер.

Фильм озвучен на русский язык на студии имени М. Горького. Режиссер М. Михелевич; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В фильме принимали участие: артисты Янез Врховец, Август Цилич, Борис Бузанчич, оркестр Воловчицкой восьмилетней школы в г. Загребе (дирижер Динко Фио), самодеятельный ансамбль аккордеонистов имени Ожена Прицы и оркестр щипковых инструментов имени Филиппа Девича, участники художественной самодеятельности Бланка Бодалин (рояль), Мариетта Коротец (скрипка), академический октет «Горан».

«Роковая отмель», 8 ч.

Производство «Ловченфильм», Югославия. Автор сценария и режиссер Войслав Нанович; операторы: Милорад Маркович, Слободан Маркович; художник Драголюб Лазаревич; композитор Боривойе Симич; звукооператор Живко Пивнички.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Обрад — Лавле Вуисич (дублирует А. Алексеев), Ирма — Злата Перлич (И. Чувелева), Марко — Драган Лакович (Г. Абрикосов).

●

«Бабетта идет на войну», 11 ч., цветной.

Производство «Продюксьон Иена» (Рауль Леви), Франция.

Сценарий Рауля Леви, Жерара Ури; режиссер Кристиан-Жак; оператор Арман Тирар; художник Жан Андре; композитор Жильбер Беко; звукооператор Робер Сивель.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: Бабетта — Брижитт Бардо (дублирует И. Карташева), Жерар — Жак Шарье (О. Голубицкий), полковник Фитцпатрик — Рональд Говард (Б. Кордунов), генерал фон Аренберг — Ханнес Мессемер (Н. Александрович), папа Шульц — Франсис Бланш (С. Самодур).

●

«История золотой рыбки», 2 ч., цветной.

Производство Ж. Кусто, «Рекэн Ассосье», Франция.

Автор сценария Роже Мож; режиссер Эдмон Сешан; оператор Пьер Гупиль; композиторы: Анри Кролла, Андре Ходейр.

Озвучен на русский язык на студии «Союзмультфильм». Режиссер А. Васильева; звукооператор Б. Фильчиков.

●

«За длинной стеной», 8 ч.

Производство «Аргентина сонофильм», Аргентина.

Автор сценария Сиксто Пондаль Риос; режиссер Лукас Демаре; оператор Антонио Мерайо; художник Гори Муньос; композитор Лусио Демаре; звукооператор Марио Феспа.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Лаутаро Муруа, Сусана Кампос, Марио Пассано, Глория Феррандис, Рикардо Археми, Мариса Нуньес, Бето Хианова, Инес Морено.

Роли дублируют: В. Осенев, Н. Зорская, К. Тыртов, К. Лепанова, В. Файнлейб, Г. Фролова, З. Занони, С. Бубнов.

●

«Судья», 10 ч.

Производство «Титанус» (Италия) — «Хиспамэкс» (Испания).

Авторы сценария: Паскуале Фэста Кампаниле, Массимо Франчоза, Луиджи Дзампа; режиссер Луиджи Дзампа; оператор Габор Поганы; художник Флавио Могерини; композитор Ренцо Росселини; звукооператоры: Марио Каприотти, Джованни Росси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков: звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Андреа Моранди, судья — Хосе Суарес (дублирует А. Консовский), Луиджи Бонелли — Франсуа Перье (Б. Иванов), Эмилия, его жена — Анна Марискаль (Л. Пашкова), Карла, их дочь — Жаклин Сассар (С. Мизери), Лючано, их сын — Франческо Чезаретти (М. Державин), Уго — Массимо Сэрато (А. Карапетян), Пьерино Лукки — Джеронимо Мейнье (В. Алексеенко), Орландо ди Джованни — Маурицио Арена (Н. Орлов), Мария, невеста Орландо — Клавдия Кардинале (Т. Яренко), Ронкуцци, прокурор — Луи Сенье (М. Мишин).

●

«Джорди», 9 ч., цветной.

Производство Сиднея Джиллиата и Фрэнка Лоундера, студия «Шеппертон», Англия.

Сценарий Сиднея Джиллиата и Фрэнка Лоундера по новелле Дэвида Уолкера; режиссер Фрэнк Лоундер оператор Уилки Купер; художник Норман Арнольд; композитор Уильям Олвин; звукооператор Джон Кокс.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Джорди — Билл Траверс (дублирует М. Погоржельский), Джейн — Нора Горсен (Н. Зорская), отец Джорди — Джеймсон Кларк (А. Алексеев), мать Джорди — Молли Аркхарт (Н. Никитина), владелец усадьбы — Элэстэр Сим (К. Карельских), священник Макнаб — Джек Редклиф (К. Тыртов), Самсон — Френсис Де Вольф (А. Хвыля), Хельга — Дорис Годдард (Г. Фролова).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А 11161. Подписано к печати 29/XII 1960 года

Формат бумаги 82×108 $^1/_{16}$. Печатных листов 10,4 (условных листов 16,9)

Учетно-издательских листов 16,8. Тираж 23.000 экз. Заказ 725.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, Проспект мира, 105.

Цена 1 рубль



Артистка А. Бюргер (ГДР) в роли Катрин из фильма «Пять дней — пять ночей» (совместная постановка студий «Мосфильм» и ДЕФА)

Издательство „ИСКУССТВО"
ВЫПУСКАЕТ КНИГУ

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ КОНТРАПУНКТ РЕЖИССЕРА

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ
КОНТРАПУНКТ РЕЖИССЕРА

В ПРЕДИСЛОВИИ от автора говорится, что книга эта вызвана к жизни «настоятельной внутренней потребностью на примере личного творческого опыта попытаться раскрыть многообразие, глубину и поэзию того, что мы называем режиссурой».

Книга состоит из основных разделов:

1 „ЭКРАН И СЦЕНА". Автор освещает важнейшие проблемы режиссерского мастерства и в этой связи анализирует свою работу над фильмами «Рассказы о Ленине» и «Скандербег», а также над экранным и сценическим воплощением произведений Шекспира и Маяковского.

2 „МАСТЕР И ДРУЗЬЯ". Сюда вошли творческие портреты крупнейших мастеров искусства — С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, К. Марджанова, Н. Хмелева, Ч. Чаплина, П. Пикассо.

3 „СТРАНСТВИЯ И РАЗДУМЬЯ". Автор делится впечатлениями о различных явлениях зарубежного искусства, с которыми ему привелось познакомиться во время поездок во многие страны мира.

Книга снабжена большим количеством иллюстраций, среди которых портрет автора работы П. Пикассо, неизданные рисунки режиссеров С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, художников Кукрыниксов, фото из фильмов и спектаклей, поставленных автором.

Общий объем книги 27 печатных листов.